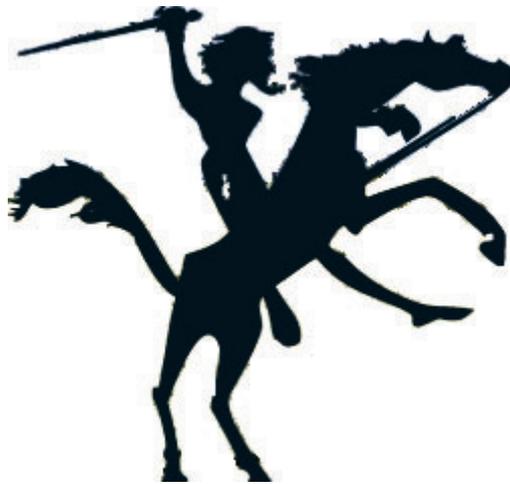


*Del verbo al espejo. Reflejos y miradas
de la literatura hispánica*

Del verbo al espejo

Reflejos y miradas de la literatura hispánica



Edición de
Pilar Caballero-Alías, Félix Ernesto Chávez y Blanca Ripoll Sintes



Primera edición, 2011

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© de la Edición, Pilar Caballero-Aliás, Félix Ernesto Chávez y Blanca Ripoll Sintes

© de los artículos, los autores

Edita: PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.

Diputación 216, Bajos
08007 - Barcelona
Tel. 93 451 65 70 - Fax 93 452 10 05
www.ppu.es - ppu@ppu.es

ISBN: 978-84-477-1117-8

D.L.: B-12752-2011

Maquetación: J.B.P. Maquetacions Informàtiques, S.L.

Impresión: MRR

Índice

Presentación	11
Gordon Brotherson/ “Borges y ALEPH”	13

I. DIVERSO CRISTAL DE ESA MEMORIA

Lucila González Alfaya/ “ <i>Aviso para cuerdos</i> : fusión de tradiciones en un poema de Diego López de Haro”	19
María del Rosario Martínez Navarro/ “Cristóbal de Castillejo: Recepción y percepción de un poeta cosmopolita renacentista”	31
Fabien Montcher/ “La senda inglesa de la historiografía real española: papeles y obras de Esteban de Garibay entre los manuscritos españoles de la <i>John Rylands University Library</i> de Manchester”	43
Diana Berruezo Sánchez/ “La literatura como tapiz. A propósito de la línea Boccaccio-Masuccio-Mateo Alemán”	55
Sònia Boadas Cabarrocas/ “Camino a la paz: el viaje de Saavedra Fajardo a Münster”	67
Alicia Vara López/ “Entre Sicilia y Mauritania: el distanciamiento espacio- temporal y ambiental en <i>Argenis</i> y <i>Poliarco</i> de Calderón de la Barca”	79
Isabel Hernando Morata/ “De Lisboa a Fez: portugueses y moros en <i>El príncipe constante</i> de Calderón”	93
Zaida Vila Carneiro/ “ <i>Amor, honor y poder</i> : reflejos y miradas de lo inglés en el teatro del Siglo de Oro”	103

II. INTERMINABLES OJOS INMEDIATOS/

Juan Manuel Ledezma/ “El libro <i>Mi Viaje a América</i> de Rafael Altamira” . . .	113
José Pedro Sousa/ “Tres paseos por los bosques de la recepción”	129
Guillermo Laín Corona/ “La (más acertada) recepción de Gabriel Miró en el extranjero”	139
David Miranda Barreiro/ “Nueva York como reflejo de dos visiones contrapuestas de la modernidad en la España de comienzos del siglo XX: imágenes de futuridad y primitivismo en la novela <i>Anticipolis</i> de Luis de Oteyza”	151
Pilar Caballero-Alfás/ “Diálogos tinerfeños y franceses: divergencias espaciales del surrealismo (1928 – 1936)”	161
Blanca Ripoll Sintés/ “La influencia de la literatura extranjera en la novela española de posguerra: una cuestión de modernidad”	169
María Eugenia Acedo Tapia/ “ <i>La isla y los demonios</i> a la luz del purgatorio de Dante. Análisis del espacio mítico de la isla”	177
Elia Saneleuterio/ “Hierro y Tagore frente a sus ataduras: la alucinación como espacio poético de libertad”	187
Daniela Omlor/ “Poesía francesa en la obra narrativa de Jorge Semprún”	201
Judyta WózniaK/ “Antonio Colinas y Zbigniew Herbert: ¿dos clasicismos?” . .	209
M ^a Àngels Cabiró Badimon/ “Miradas en red, en <i>Doctor Pasavento</i> de Enrique Vila-Matas”	215
Purificación García Mascarell/ “La narrativa posmoderna de Enrique Vila-Matas: de espaldas a la tradición hispánica”	225
Lola Juan Moreno/ “El exotismo interior. <i>Taller de sedería</i> de Aurora Luque y la ruta literaria de Ibn Al-Jatib”	235
Sergio Cabrerizo Romero/ “Diferencias y semejanzas de dos estilos no narrativos de hacer teatro: “in-yer-face theatre” (Inglaterra) y las “dramaturgias del yo” (España)”	247
Mazal Oaknin/ “Española y guineana: el retrato de la inmigración en <i>Cosmofobia</i> ”	255

III. INCESANTE ESPEJO QUE SE MIRA EN OTRO ESPEJO

Noelia Iglesias Iglesias/ “La negación de lo barroco en la adaptación de Quinault de <i>El galán fantasma</i> calderoniano: un caso de recepción del teatro español en Francia”	267
Isabelle Gutton/ “Andanzas y desencuentros de una pareja coja: primera y segunda parte del primer <i>Quijote</i> en francés”	279
María Ortega/ “Recepción y difusión de <i>No puede ser</i> en Europa: traducciones y adaptaciones de una comedia moretiana”	291
Rita Bueno Maia/ “Reflejos y miradas portuguesas hacia la literatura picaresca”	303
Jairo García Jaramillo/ “«Primero tomaremos Manhattan... » (Interferencias poéticas entre Leonard Cohen y Federico García Lorca)”	313
Manoj Aryal y José Martínez Rubio/ <i>Memoria de España</i> , de Lain Singh Bangdel: la mirada extraña de un nepalí a través de la posguerra española .	323
María Teresa Navarrete Navarrete/ “La difusión de la obra literaria de Julia Uceda a través de sus traducciones”	331
Darja Ornat/ “El reflejo oriental y la mirada polaca: en torno a la traducción polaca de <i>Corsarios de Levante</i> ”	341
Elisa Martín Ortega/ “I una boz ke es la manyana”: el judeoespañol como lengua del rescate en la obra poética de Denise León”	353

IV. CRISTAL RECÍPROCO

Félix Ernesto Chávez/ “El modelo whitmaniano en la poética de Jorge Luis Borges”	365
George Oliveira Bentley/ “ <i>La tempestad</i> de Shakespeare como modelo de identidad latinoamericana”	377
Silvia Hueso Fibla/ “Miradas anglosajonas del boom”	389
David Conlon/ “Un estudio sobre lo irlandés en la obra de Rodolfo Walsh” ..	401
Luis Albuquerque/ “El instante del instinto: los haikus eróticos de Mario Benedetti”	409

- Aurora Sambolín Santiago/ “Escritoras bilingües creando y recreando identidades híbridas en Puerto Rico y en la diáspora puertorriqueña estadounidense: un análisis de las técnicas de representación del discurso oral en *América’s Dream/El sueño de América* (Esmeralda Santiago, 1996/1996) y en *The House on the Lagoon/La casa de la laguna* (Rosario Ferré, 1995/1996)” 423
- Mauricio Zabaloitía Herrero/ “América Latina en su *otra* literatura: ¿la periferia contraataca? Reflexiones en torno a la fabulación y recepción del *más allá* continental” 433

Presentación

Los textos aquí recogidos ponen de manifiesto el amplio recorrido de nuestra literatura por otras culturas, otras maneras diferentes de entender el mundo y la vida, y por ende, el contagio inevitable deriva en ese diálogo enriquecedor que nuestra literatura ha sostenido con otras realidades, diálogo que queda versado en las distintas miradas de este volumen. En el mundo de hoy donde las fronteras son cada vez más borrosas y al mismo tiempo más evidentes, hemos querido demostrar que el hecho literario no conoce muros que no sean impenetrables ni distancias que no sean insalvables; todo lo contrario, la literatura se nos manifiesta como una herramienta para conocer lo desconocido, para ofrecernos la “posibilidad” de lo exótico desde nuestras limitaciones geográficas, para vernos a través de miradas extrañas y distintas, para traspasar las fronteras de la intolerancia y de la injusticia, para vencer el miedo a lo ajeno y a lo desconocido y alzarse sobre todas las banderas bajo solo una: el umbral de la palabra.

El presente volumen es, también y en primer término, el resultado de uno de los viajes por Europa de la Asociación ALEPH de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica; viaje que tenía un doble propósito: el de encontrarnos y compartir nuestras experiencias de trabajo, y el de escarbar en las formas en/ desde las que se proyectan y/o reflejan nuestras letras. Al indagar en las miradas a nuestra literatura y en los reflejos de ésta en otras culturas y otros países, descubrimos que el hecho literario está en constante movimiento, y tal como dijo Rimbaud, el “Yo soy Otro” de la literatura recoge –desde Marco Polo hasta Vila-Matas- esta necesidad del ser humano de “verse” a través de los ojos ajenos y de que le vean, de “entender” lo que le rodea con el objetivo de aprender(se) y aprehender(se) en lo ajeno.

Este conjunto de textos pretende ser, además de un ojo avizor sobre las actuales líneas de investigación sobre el corpus de la literatura hispánica en contacto con otras culturas, también un juego de ventanas, un mosaico de voces e imágenes articulados sobre la imagen misma de nuestra tradición literaria, o como diría Borges, “un profundo corredor de espejos” desde donde podemos observarnos y ser observados, vivir y “ser vividos”, significar y conceder significados, encontrar(nos) y ser encontrados, en ese eterno ciclo donde insistimos en la empresa revelada por el propio escritor argentino:

*Un tercer tigre buscaremos. Éste
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso.*

Borges y Aleph

Gordon Brotherston
University of Manchester

Cuando supe de ALEPH por primera vez, gracias a Pilar, y del trabajo académico tan meritorio que están haciendo ustedes, en Europa y el mundo, antes de pensar en Borges suponía que se trataba de un acrónimo, por el estilo de Asociación de Lingüistas Europeos y Profesores de Humanidades, o algo parecido. Los días de esta conferencia en Mánchester, tan ricos e informativos, claro, han corregido mi error. Quisiera agradecerles el honor de haberme pedido unas palabras de clausura y de despedida. Y dar las gracias también al Instituto Cervantes, por habernos recibido y cuidado tan finamente.

Como se sabe, Aleph empezó su vida en este mundo mucho antes que nosotros, hace cinco milenios, para ser preciso, en los recintos más privilegiados de las pirámides y los templos egipcios. El jeroglífico de su cara de buey se percibe, sin ambigüedades, en las plegarias que aseguran un pasaje seguro de esta vida a otra. Figura entre las primeras y, en este contexto, las últimas necesidades del viajero: pan y el agua fermentada de cerveza (sin duda superior a muchas marcas que dominan el mercado hoy); carne de la tierra (buey) y del cielo (ave); el contenido emoliente de las siete copas de alabastro que corresponden a los orificios de la cabeza del cuerpo momificado; y ropa. Puestos encima de la cabeza del buey, los cuernos del jeroglífico de por sí pueden indicar comienzo.

Algunos milenios más tarde, Aleph concentra y difunde su poder al ser escogido como la primera de las 22 letras del primer alfabeto, el de los fenicios, pueblo que extendió su poder militar y comercial por todo el Mediterráneo, las islas griegas, Malta, y Sicilia, hasta Cartago y Betis de Iberia. Acompañado por Gimel, el camello (domesticado por los árabes hacia el fin del siglo XII a.C.), Beth, la casa, y Daleth, la puerta, Aleph el buey celebra y visualmente retrata las prioridades de este momento temprano de la literatura alfabética. Es decir, por su forma y su sentido las letras fenicias son testigos de la domesticación de animales aptos para el trabajo y el transporte además de ser comestibles (Aleph, Gimel), y de la casa fija y fundada, con una puerta que se puede cerrar (Beth, Daleth). A estas cuatro iniciales se añade la quinta letra (He), que es la cerca indispensable para defender el territorio pastoril.

El papel que se le adscribe a Grecia como “cuna de la civilización europea” tuvo mucho que ver en la praxis, según su propia versión de la historia, con las inva-

siones que este país protagonizó en Asia y en África. Así adquirió su propia Tebas, destruyó Troya, y aprendió a escribir gracias a los fenicios. Los nombres que dieron los griegos a las letras de su alfabeto, que se autodefine precisamente por comenzar con Alpha y Beta, derivan sin lugar a dudas de antecedentes hamitas, de los jeroglíficos egipcios, y semitas, es decir fenicio, árabe y judío que a su vez remontan a Babilonia. Así se puede hasta hoy rastrear el origen semántico de las letras Alpha, Beta, Gamma, Delta, Epsilon, las cinco primeras, por la forma que siguen teniendo, aunque los nombres correspondientes carecen enteramente de sentido en la lengua griega.

Y ahora, nos urge avanzar hasta el Aleph de Jorge Luis Borges. Tal vez un poco menos agonizadas por la violencia de la Segunda Guerra Mundial, tan inseparable de las “ficciones” de *El Jardín de senderos que se bifurcan* (1942-1944), las de *El Aleph* (1949) de Borges identifican Aleph con la visión cósmica narrada en la ficción titular del tomo: una totalidad sensorial y mental que en el espíritu de la Cábala baraja las letras de su propio nombre y la del nombre de la recién muerta Beatriz Viterbo (B) con las del poco querido Carlos Argentino Danieri (A C D). Al final de la ficción, una “Posdata del primero de marzo de 1943” elabora más la historia intensamente personal del narrador llamado Borges. Nota la demolición de la casa de Danieri, en cuyo sótano Borges vio el Aleph, y la probabilidad de que de todos modos éste fuera un Aleph falso.

Mediante juegos de erudición a la vez alucinantes y conturbadores, el narrador pasa por Richard Burton, traductor al inglés de *Las mil y una noches* comentado ya en un ensayo de *Historia de la eternidad*, y el crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña, para llegar al espejo-Aleph de Alejandro Bicornio de Macedonia (citado también en la ficción cabalística “La muerte y la brújula”), en que “se reflejaba el universo entero”. Entre otras cosas este truco nos remite a la forma del Aleph griego alfabético (Alpha) que tiene un cuerno hacia arriba y el otro hacia abajo. Por su parte una referencia a “la séptuple copa de Kai Jusrú” nos recuerda los jeroglíficos funerarios de Egipto. La posdata nos proporciona igualmente un recuerdo celta del espejo universal de Merlin “redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio”, del poema de Edmund Spenser “The Faerie Queene”. La cita es precisa (III, ii, 19):

The great Magician Merlin had deuiz'd,
by his deepe science, and hell-dreaded might,
A looking glasse, right wondrously aguiz'd
whose vertues through the wyde world soone
were solemniz'd.
For thy it round and hollow shaped was,
like to the world it selfe, and seem'd a world of glas.

En fin, *El Aleph* de Borges ejemplifica *a fortiori* un *leitmotiv* característico de su obra: resistir a la muerte y al olvido hundiéndose en la ficción que es la literatura.

En el tomo epónimo, la ficción “El Aleph” va acompañada por otra, “La escritura del dios”, que es de sumo interés por ser tan comparable con el Aleph prototipo y, al mismo tiempo, por explicitar una dimensión de la obra borgeana raras veces reconocida pero decisiva: la del indígena americano. ¿Borges indigenista? Pues sí, en esta instancia. Las muchedumbres de América se dejan percibir ya en la visión de “El Aleph”. También el detalle minucioso de las baldosas de la casa de Fray Bentos. Esto necesariamente nos remite a “Funes el memorioso”, el joven uruguayo de “cara aindiada”, que tiene presente en su cabeza la visión multitudinaria del Aleph.

Según esta ficción digamos complementaria de “El Aleph”, “La escritura del dios” inspira su propia visión cósmica, fundada en la tradición filosófica de América. Se inscribe en la piel del felino de nombre guaraní, el jaguar, que tipifica el continente¹. La escritura del dios inmanente en la piel del jaguar, para volver al tema, es legible para el sacerdote-mago de la pirámide de Qaholon, pirámide maya pero no egipcia. Encarcelado por los invasores españoles, este sacerdote permanece fiel a la sabiduría del Popol Vuh, el relato del génesis americano escrito en la lengua maya a base de textos jeroglíficos.

Aquí nos estamos enfrentando con un Borges rebelde hasta el punto de negar y subvertir paradigmas y filosofías importados del Viejo Mundo, en pro de la maravilla del Nuevo. Pero ya basta por ahora. Todo esto, claro, tendrá que esperar otra ocasión.

1. Aquí es difícil no recordar un chiste que se dice le gustó mucho a Borges. Es de un viajero inglés que una mañana se cruzó con este animal en la selva centroamericana. Gentleman que era, lo saludó, ajustándose al acento local: *jauar u.../how are you.*

I. DIVERSO CRISTAL DE ESA MEMORIA

Aviso para cuerdos: fusión de tradiciones en un poema de Diego López de Haro

Lucila González Alfaya
Universidad de Vigo

Palabras clave: Diego López de Haro, poesía cancioneril, intertextualidad, literatura sapiencial, géneros dramáticos.

1. Introducción

A finales del siglo XV y principios del XVI, Diego López de Haro participó activamente en la vida de la corte¹. Ha merecido especial atención su actividad política, llevada a cabo bajo el mandato de los Reyes Católicos, quienes lo nombraron gobernador de Galicia en 1483 y lo enviaron como embajador ante el Papa Alejandro VI en 1493, pero también es importante su participación en el entorno poético². Dan constancia de esto último, por ejemplo, las invenciones recogidas en el *Cancionero general* (11CG) compilado por Hernando del Castillo en 1511, que atestiguan su participación en justas poéticas; por otra parte, se sabe que mantuvo una relación de amistad con el poeta Álvarez Gato, como se desprende de las dos piezas de López de Haro que recoge el *Cancionero* de aquél (Álvarez Gato, 1928).

La producción poética conservada consta de alrededor de cuarenta composiciones, recogidas principalmente en el *Cancionero general* (11CG)³, al que ya se ha hecho referencia, y en el *Cancionero de la British Library* (LB1). Su obra se caracteriza por la brevedad, ya que, aparte de las invenciones, que suponen un porcentaje elevado en su producción, la mayoría de sus composiciones tienen entre 12 y 50 versos. El predominio de formas métricas breves en la producción de López de Haro es, según algunos autores⁴, el motivo por el que hasta ahora no se le ha prestado demasiada atención desde los estudios de cancionero.

1. Para la biografía del poeta, remito al trabajo de E. E. Marcello (1995).

2. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Autores y textos gallegos en la poesía castellana medieval” (código: INCITE09 104 249 PR), financiado por la Xunta de Galicia.

3. Las siglas que utilizo para referirme a los cancioneros, así como los números de identificación de las obras los tomo del *Cancionero del siglo XV*, de Brian Dutton (1990-91).

4. M^{ra} Luzdivina Cuesta Torre afirma: “Otro motivo que podría haber influido en esa falta de atención es el hecho de que, excepto el *Aviso para cuerdos* y el *Diálogo entre la razón y el pensamiento*, es decir, sus dos

Constituye, no obstante, una excepción el *Aviso para cuerdos* (ID 4281): se trata de un poema extenso, de 904 versos, cuyo único testimonio manuscrito se conserva en una miscelánea histórica (MH4) de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. El texto no sólo se diferencia de la mayoría de la producción poética del autor por su extensión, sino por el tema abordado; frente al predominio de la temática amorosa en el resto de su obra, en este caso se trata de un poema de carácter doctrinal que presenta un elevado número de personajes, alegóricos, bíblicos o de la antigüedad clásica, que intervienen a modo de ejemplo. Esta intervención es comentada por el Autor (constituido en uno de los personajes) mediante la fórmula de la glosa.

Debe señalarse, no obstante, que la obra de López de Haro, pese a ser relativamente breve, comprende piezas de muy distinto tipo, desde invenciones, como ya se ha mencionado, a canciones, pasando por villancicos y debates poéticos. Así, puede mencionarse el *Debate entre la Razón y el Pensamiento* (ID1121), poema de más de 300 versos y tema moral. Y si bien es cierto que la temática amorosa es predominante en su obra, también lo es que aborda el tema religioso en un villancico que incluye el *Cancionero general* en su segunda edición, la de 1514 (14CG), o el doctrinal en el *Debate* antes mencionado. Por otra parte, cabe destacar que se conservan tres cartas que el noble dirigió al Emperador Carlos V, en las que ofrece una especie de tratado doctrinal dispuesto como “ensayo de educación filosófico-principesca, en una estructura relativamente leve, cimentada en la religión y ética cristiana” (Buceta, 1930: 363).

El *Aviso* es la obra más conocida del poeta y, de hecho, ha sido la primera que se ha editado en época moderna, por ser, además, la que ha merecido mayor consideración por parte de los filólogos de finales del siglo XIX. En lo que no ha habido acuerdo, sin embargo, ha sido en su consideración genérica. Fundamentalmente la discusión ha girado en torno a si este poema doctrinal debe o no considerarse entre los géneros dramáticos.

Por tanto, la presente comunicación tiene como objetivos analizar, por una parte, la vinculación del poema con las tradiciones anteriores, especialmente con la literatura sapiencial; asimismo, se señalarán, someramente, los rasgos que lo acercan a los géneros dramáticos.

2. El *Aviso para cuerdos*

Erasmo Buceta fue el primero en publicar esta composición, en el año 1929, y en el estudio previo ofrece un breve repaso histórico de los comentarios surgidos respecto a la obra, al tiempo que da cuenta de la polémica establecida en torno a su consideración genérica.

poemas más extensos, su poesía pertenece a los géneros más breves de la lírica cancioneril (sólo el *Aviso* y doce composiciones superan los veinte versos) y, especialmente, al de las invenciones (2000: 67).

George Ticknor la menciona en su *Historia de la Literatura española* a partir de una copia que le envió Gayangos (Buceta, 1929: 322) y la incluye en el capítulo dedicado a los cancioneros (1851-56: I, 466). Posteriormente, Amador de los Ríos presenta el poema en el apartado referido a la literatura dramática, subrayando de este modo el elemento dialogado (1969: VII, 480-81). Por su parte, Gallardo (1968: III, cols. 454-55) lo considera como un poema doctrinal, mientras que Menéndez Pelayo, ya en el siglo XX, destaca su relación con el teatro, afirmando que se trata de “un diálogo casi dramático” (1906-16, III: 129), opinión que suscribe Cejador y Frauca (1972-73: I, 467-68).

Díaz de Escovar y Lasso de la Vega incluyen el *Aviso* en su *Historia del teatro español* (1924: I, 72), a lo que Buceta reacciona afirmando: “como pura poesía moral y doctrinal hay que estimarla y dejar en paz a la dramática” (Buceta, 1929: 325), y añade que “constituye la obra asimismo, para el que se sienta inclinado al estudio de la evolución histórica de los géneros literarios, un atractivo eslabón en la cadena de la poesía sentenciosa y de sabias máximas” que parte del judío don Sem Tob (Buceta, 1929: 325-26).

Los estudios actuales tienden, en cambio, a reconocer ciertos elementos dramáticos en el poema, sin olvidar la tradición sapiencial que tiene presencia en él; así lo hace Ana María Rodado Ruiz, que ha preparado una nueva edición del poema que verá la luz en el próximo número de la revista *Cancionero General* (en prensa)⁵.

Los 904 versos del *Aviso* se distribuyen en distintos tipos de estrofas (de tres versos, redondillas, quintillas, sextillas y coplas mixtas de hasta nueve versos) con entre dos y cuatro rimas a las que sigue un pareado final a modo de sentencia, que presenta una rima diferente. La obra utiliza el octosílabo prácticamente en su totalidad, excepto en la intervención de Alejandro, en la que se aprecia el único caso de uso de lo que puede considerarse pie quebrado.

A lo largo del poema van interviniendo distintos personajes que presentan su caso a modo de ejemplo y ofrecen una sentencia o proverbio. Vertebrada la obra el Autor, personaje que abre y cierra el poema y se encarga de glosar o comentar las intervenciones de cada uno de los otros personajes. El diálogo que se establece entre Autor y personajes es muy particular pues, en la mayoría de los casos, no se producen verdaderas réplicas.

Lo habitual es que el personaje intervenga con una estrofa y un pareado y el Autor responda también con una estrofa y un pareado, que no muestran equivalencia métrica; pero esto no es así en todos los casos. Hay personajes que aparecen en escena pero no hablan, sino que directamente el Autor comenta su caso sólo a partir de su presencia (Aarón, los animales, Montería); en otras ocasiones, un personaje recibe una glosa estructurada en varias estrofas, con su correspondiente pareado (Jacob, Aarón, Alejandro, Dido y Cristo); también ocurre que la intervención de un personaje conste sólo de la estrofa, sin pareado final (Jacob, Nabucodonosor

5. Para este estudio y las citas que se incluyen tomamos como base esta edición.

–Nabucor-, Alejandro, Rómulo; en cuanto al Autor, en un caso es un coro el que pronuncia el pareado y en otro es la ciudad de Roma).

Los personajes que participan en el diálogo pertenecen, por una parte, a la tradición bíblica, especialmente al Antiguo Testamento (Adán y Eva, Caín y Abel, Abraham, Josué, etc.), aunque también aparece Cristo y su Apóstoles. Por otro lado, intervienen en el poema figuras de la Antigüedad grecolatina, desde Platón o Pitágoras hasta Julio César, Nerón o Lucrecia, pero la nómina de personajes históricos no se reduce a la Antigüedad clásica, sino que también aparecen otros como el rey godo Alarico o los visigodos Wamba y Sisebuto. López de Haro recurre, además, a personajes alegóricos, como las ciudades de Jerusalén, Babilonia, Troya, Cartago y Roma (dos veces) o el mar –cuya intervención lleva a cabo un coro (Rodado Ruiz, en prensa)– y también a personajes colectivos, que no intervienen, sino que su presencia motiva la glosa del Autor.

Los temas abordados en el *Aviso* proceden del “repertorio de virtudes de la doctrina de la moral cristiana” (Rodado Ruiz, en prensa). Se nombran, conjuntamente, las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) en la intervención de Cristo:

por do todo merecer
 con mi fe se ha de pesar,
 con esperanza tener,
 con amor acreçentar (vv. 763-766)

De ellas, destaca en el poema, por su frecuencia de aparición, la fe, que se relaciona con distintas cuestiones a lo largo del texto; se hace referencia también a la gracia divina (Rodado Ruiz, en prensa).

Se nombran, además, cuatro de los siete pecados capitales: lujuria, soberbia, avaricia (o codicia, en sus variantes de poder, del gobierno, de riquezas o posesiones, de los vicios y sus consecuencias) y la envidia; y frente a estos, tres de las virtudes correspondientes: castidad, humildad y generosidad o largueza (Rodado Ruiz, en prensa).

Los vicios y virtudes no son los únicos temas tratados, sino que también aparecen otros motivos como la crueldad, la Fortuna (o Ventura) y la falta de ella, la fuerza frente a la sabiduría, la adoración de ídolos o falsos dioses o las leyes divinas (la de Israel y la cristiana) (Rodado Ruiz, en prensa).

Tras esta presentación general de la obra, en el próximo apartado ofreceremos un sucinto repaso de las tradiciones que conviven en el poema: por una parte, la literatura sapiencial, cuya huella puede apreciarse en las sentencias que cierran cada estrofa; por otra, la de la Antigüedad grecolatina, centrándonos en el personaje de Alejandro, que presenta algunas particularidades en su aparición en el poema.

Prestaremos atención también a los elementos dramáticos que han suscitado la controversia respecto a la clasificación genérica de la obra.

3. Fusión de tradiciones

El *Aviso para cuerdos* es un poema moral que ofrece, principalmente, doctrina cristiana en forma de diálogo entre distintos personajes bíblicos, históricos y alegóricos y el Autor, que glosa sus casos, presentados como ejemplo. Cada intervención se concluye con, al menos, una sentencia o proverbio, tanto por parte del personaje como del Autor (con muy pocas excepciones). Esto fue quizá lo más apreciado por los primeros autores que se interesaron por este poema. Así, Gallardo afirma en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*: “para sacar estas discretas máximas hay que leer mucha pamplina” (1968: III, cols. 454-455). El propio Erasmo Buceta considera que:

a pesar de las caídas verdaderamente pedestres que tiene Don Diego, más guiado por buenas intenciones que fuerza artística; a despecho de pensamientos vulgares expresados con lamentable frecuencia en pobre tono, de forma anhelante y fatigosa, e inicuas rimas de aleluya; con eso y con todo, entiendo que merece ser publicada la poesía. Representa, en primer lugar, la producción métrica más ambiciosa de López de Haro; aparecen expresadas ocasionalmente, además, las “discretas máximas” de que hablaba Gallardo, con una sobriedad y energía, con una lucidez y concisión, que las asemejan a flechas disparadas con un arco tenso, las cuales, sin duda, dan en el hito (Buceta, 1929: 325).

Desde el siglo XIII, tienen gran importancia en la Península las colecciones de *exempla* que se utilizaban, por ejemplo, en el sermón popular. Estos *exempla* solían, además, complementarse con *sententiae* o sentencias, es decir, “dichos de hombres famosos, que comportaban sabiduría en forma condensada” (Deyermond, 1982: 176). La recolección de *exempla* y *sententiae* se había iniciado ya en el período clásico latino (con el *Factorum memorabilium libri ix*, de Valerio Máximo), pero se vio incrementada durante la Edad Media.

Por otra parte, tienen también gran importancia en el siglo XIII las obras gnómicas o sapienciales, colecciones de sentencias que incorporan reducidos cuentos como ejemplos, que se distinguen de las colecciones de *exempla* por derivar directa o indirectamente del árabe (Deyermond, 1982: 181).

Dentro de la literatura sapiencial, el autor más conocido es el rabino Santob de Carrión, al que Erasmo Buceta cita como iniciador del género en el que inscribe el *Aviso para cuerdos*:

Fue Santob uno de los principales escritores hebreos de España en el siglo XIV y, aunque parece que los *Proverbios morales* constituyen su única obra en español, su producción conservada en hebreo incluye prosa y poesía litúrgicas, un debate en prosa rimada entre la Pluma y las Tijeras, y un tratado cabalístico (Deyermond, 1982: 211).

Los *Proverbios morales* presentan, de acuerdo con Alan Deyermond, “pensamiento judío en una forma poética hispánica” (Deyermond, 1982: 212) en una obra dirigida a un rey cristiano, Pedro I.

Continuadores de esta corriente sapiencial y más cercanos, cronológica y culturalmente, a López de Haro son los *Proverbios* o *Centiloquio* del Marqués de Santillana o los de Fernán Pérez de Guzmán y, según Rodado Ruiz, fue el Marqués quien ejerció una mayor influencia en López de Haro y quizá “el modelo más cercano” (Rodado Ruiz, en prensa). Efectivamente, pese a las diferencias formales, ambas obras, además de compartir cierto número de personajes citados, lo hacen en muchos casos como ejemplo de la misma virtud o defecto: así, Alejandro Magno representa la generosidad y Lucrecia la castidad, mientras que Salomón es citado no como rey sabio, sino en alusión a su pecado de lujuria (Rodado Ruiz, en prensa).

Cabe detenerse en la figura de Alejandro, para ilustrar esta cercanía entre ambas obras, puesto que se trata de un personaje que presenta ciertas particularidades en su intervención en el *Aviso*, que pueden estar justificadas por ocupar una posición central en el poema. Por una parte, la suya es una de las pocas que aparecen sin pareado final y, además, la estrofa que usa consta tan sólo de tres versos, lo que la convierte en la intervención más breve del poema y, sin embargo, es la que merece la glosa más larga por parte del autor (no en número de versos, pero sí en cuanto a estrofas, con su correspondiente pareado). Tanto las palabras de Alejandro Magno como las del Autor hacen referencia a la generosidad con la que se caracteriza al héroe macedonio.

Esta singularidad a la que se ha aludido puede ser la que explique la confusión que se aprecia en el manuscrito, detectada por Rodado Ruiz (en prensa), a la hora de rubricar las intervenciones de los personajes (en el manuscrito aparece la indicación de “Autor” tras el verso 457, que Rodado Ruiz traslada y coloca a continuación del verso 441).

Por otro lado, la figura que toma la palabra a continuación, Aristóteles, lo hace no para referirse a sí mismo, como ocurre en las demás intervenciones (excepto en el caso del Autor), sino a su discípulo Alejandro, alabando su generosidad (“frankeça”, v. 464) y bondad, que necesariamente deben acompañar a la sabiduría (o “çiençia”, v. 465), idea que recalca a continuación el Autor. De este modo, puede considerarse que Alejandro es la figura a la que se presta más atención en el poema, aunque también Cristo presenta ciertas peculiaridades que lo hacen destacar.

Como ya se ha indicado, Alejandro Magno aparece también en los *Proverbios* de Santillana ejemplificando la generosidad, rasgo que el Marqués toma de una anécdota recogida por Séneca, de acuerdo con lo que declara en sus notas:

Alexandre, rey de los Maçedonios e uno de los tres monarchas universales, príncipe fue de muy grand liberalidat y franqueça, del qual Séneca testifica en su libro *De Beneficiis* que asy como por un pequeño menestrel le fuesse demandado un dinero, le dio una cibdat; e diciéndole aquél que a él non convenía tan grand don, el dicho Alexandre

le respondió quéel non mirava aquello que tal ome devía resçebir, mas aquello que a tal Emperador convenía dar (citado por Lapesa, 1967: 109).

Santillana interpreta el pasaje como una muestra de la generosidad con la que caracteriza al Emperador, mientras que para Séneca no era más que ejemplificación de un comportamiento sin sentido:

Para Séneca, Alejandro es un loco, un monstruo hinchado por la soberbia, y la respuesta que le atribuye, aunque parezca grandiosa y digna de un rey, no es más que una estupidez. Santillana omite en su nota semejantes comentarios y presenta en cuatro versos las conquistas del héroe macedón como resultado de su generosidad (Lapesa, 1967: 110).

Los cuatro versos a los que se refiere Lapesa son los siguientes:

Alexandre con franqueza
conquistó
la tierra, e sojuzgó
su redondeza

López de Haro redundante en esta idea de haber conquistado el mundo (“Muy poca cosa es el mundo/ de ganar,/ si se gana para dar”, vv. 440-442) y caracteriza al héroe por su generosidad, aunque insiste en que si su bondad no lo salvó de la traición, mucho deben temer los reyes menos bondadosos. Ideas similares recoge en una de las cartas a Carlos V, al referirse a la franqueza o generosidad:

Esta virtud, Príncipe muy poderoso, haze al rey que biua seguro, porque todos lo guarden, porque todos lo amen y quieren su vida, porque viuen en ella. ¡Oh, Alexandro, siempre venciste, y el mundo ganaste, y por sola esta franqueza siempre te alabaron, y muerto te temen, y como a uiuo te amen! (Buceta, 1930: 378).

Hay un rasgo métrico más que llama la atención: las estrofas analizadas son las únicas del poema que usan lo que puede considerarse pie quebrado. Si bien es cierto que hay versos hipométricos, es posible aceptar que en este caso el uso del pie quebrado es consciente, al menos en la intervención de Alejandro. Una vez más, esta diferencia métrica puede deberse a que estas estrofas se sitúen en el ecuador del poema. La breve intervención de Alejandro, que además recurre a una medida métrica no usada en el resto del poema, seguida por una larga glosa del Autor y la aparición de su maestro, que comenta el rasgo que se quiere destacar de él, supone una eficaz ruptura de la monotonía.

Es cierto que el uso del pie quebrado es característico de los *Proverbios* de Santillana, donde llama la atención por alejarse de las formas métricas utilizadas por el Marqués en obras anteriores, que destacaban por “el largo período latinizante” (Pé-

rez Priego, 1992: 646), pero no hay indicios suficientes que indiquen que López de Haro haya podido inspirarse en él a la hora de elegir este tipo de medida para marcar la mitad de su poema; sobre todo, si se tiene en cuenta que, aunque no es frecuente, sí usa el pie quebrado en otras composiciones. No obstante, es una posibilidad que debe considerarse para estudios posteriores.

Se ha indicado, al inicio de este apartado, que las sentencias del *Aviso* suscitaron el aprecio de parte de la crítica hacia este poema, pero por otro lado, como ya se ha comentado, las posibilidades dramáticas de la forma dialogada despertaron también su interés. Frente a la polémica de la que se hace eco Erasmo Buceta en el año 1929, la postura actual frente a la teatralidad de las obras medievales es más comedida.

Josep Lluís Sirera propuso, en 1992, una serie de elementos que debían tenerse en cuenta a la hora de analizar el grado de teatralidad de un texto medieval. Deja fuera de este análisis el elemento más significativo, que es tener constancia de su representación, lo cual presenta dificultades obvias para esta época (Sirera, 1992: 354-55). Así, Rodado Ruiz resume en cinco estos elementos:

1. Diálogo entre dos o más personajes
2. Acción
3. Presencia de acotaciones escénicas
4. Indicaciones espacio-temporales
5. Indicaciones de vestuario y atrezzo (Rodado Ruiz, 1995: 29)

La autora aplica este análisis a varias obras de cancionero y las clasifica en tres grupos: el primero se corresponde con algunos debates ficticios (*Le Gentil*, 1949-53, I: 497-507):

con personajes alegóricos que en algún caso toman también la voz narradora [...] Se trata de debates con escasas acotaciones escénicas, sin indicaciones espacio-temporales y, en algún caso también con falsos indicios en alusiones a vestuario y atrezzo (Rodado Ruiz, 1995: 30);

e incluye en este primer tipo el *Diálogo entre la Razón y el Pensamiento*, de López de Haro. En un segundo grupo entrarían obras que se sitúan entre los debates ficticios del primer grupo y los diálogos propiamente dramáticos, obras “fuertemente contaminadas de elementos teatrales” (Rodado Ruiz, 1995: 30), entre las que pueden incluirse las compuestas con motivo de acontecimientos cortesanos, como las partidas, reales o ficticias, de caballeros o damas; cobran gran importancia en este caso las rúbricas. Rodado Ruiz afirma, respecto a este segundo grupo que

la presencia de los elementos dramáticos apuntados no es razón suficiente para considerar estas obras potencialmente representables, aunque no es menos cierto que la falta de algunos requisitos tampoco sirve para negar esa posibilidad. (Rodado Ruiz, 1995: 31)

En un último grupo incluye las composiciones en las que aprecia un alto grado de contaminación teatral (Rodado Ruiz, 1995: 31).

En cuanto al *Aviso*, de los elementos propuestos por Sirera, el único que claramente puede apreciarse es el diálogo entre varios personajes, que como ya se ha indicado es un diálogo con escasas réplicas. Además, aunque no se encuentran verdaderas acotaciones, las intervenciones del Autor sirven para indicar la entrada o salida de escena de los personajes. Por otra parte, el Autor también interviene ante la presencia de algunos personajes que no toman la palabra. Estos elementos, según Rodado Ruiz, no son suficientes para afirmar que se trate de un diálogo dramático, pero, si bien se aprecia una clara intención lírica y doctrinal, no debe desecharse la posibilidad de que se concibiese “para un recitado público semidramatizado” (Rodado Ruiz, en prensa). Al fin y al cabo, como afirma Manuel Moreno:

Todo género literario tiene un proceso de aprendizaje hasta que llega a su madurez, en la raíz se encuentran los elementos más genuinos, al que paulatinamente se van agregando otros que perfeccionan el género, o que le dan suficiente autonomía, abandonando cualquier elemento que lo conviertan en un texto híbrido. Pienso que en la poesía de cancionero se encuentran los pasos que van a dar a luz el teatro de Juan del Encina (Moreno, 2000: 20).

4. Conclusiones

A lo largo de esta comunicación hemos tratado de analizar el *Aviso para cuerdos* desde dos perspectivas: por una parte, como poema doctrinal que se inscribe en la tradición de la literatura sapiencial en la que probablemente establezca su relación más directa con los *Proverbios* del Marqués de Santillana; por otra, como poesía lírica con elementos dramáticos que podrían favorecer su recitación pública.

Creemos que cualquiera de las dos perspectivas muestran que este poema requiere un estudio más profundo, que atienda a las fuentes bíblicas y clásicas utilizadas y, también, que analice detenidamente todos los posibles elementos dramáticos. Para ello, es fundamental inscribir esta obra en el conjunto de la producción literaria, no sólo poética, de López de Haro, pues en cuanto obra doctrinal presenta importantes puntos en común, tanto ideológicos como relativos a las fuentes, con las cartas al Emperador Carlos V, así como con otros poemas de cancionero; en lo que se refiere a las posibilidades dramáticas, cabe recordar el predominio de las invenciones en el conjunto de la obra del autor, pero que también se conservan otras piezas que sugieren su participación activa en la vida pública, en los círculos literarios y en las fiestas de la Corte.

Bibliografía

- ÁLVAREZ GATO, Juan (1928), *Obras completas*, ed. J. Artiles Rodríguez, Madrid, Imprenta de Blas (Los Clásicos Olvidados, 4).
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1969), *Historia crítica de la literatura española*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 7 vol.
- BUCETA, Erasmo (1929), “Aviso para cuerdos”, *Revue Hispanique*, 76, pp. 321-345.
- BUCETA, Erasmo (1930), “Tres cartas de Don Diego López de Haro al Emperador”, *Boletín de la Real Academia Española*, 17, pp. 363-395.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1972-73), *Historia de la lengua y la literatura castellana: comprendidos los autores hispanoamericanos*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 7 vol.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2000), “Las invenciones de don Diego López de Haro”, *Proceedings of the Tenth Colloquium*, ed. A. Deyermond, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 65-84.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso y Lasso de la Vega, Francisco de P. (1924), *Historia del teatro español: comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, Barcelona, Muntaner y Simón, 2 vol.
- DUTTON, Brian, con J. Krogstad (eds.) (1990-91), *El cancionero del siglo XV, (c. 13600-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Biblioteca Española del siglo XV), 7 vols.
- GALLARDO, Bartolomé José (1968), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 4. vol.
- LAPESA, Rafael (1967), «Los Proverbios de Santillana. Contribución al estudio de sus fuentes», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 95-111.
- MARCELLO, Elena Elisabetta (1995), «Diego López de Haro. Poeta cancioneril. Perfil storico-biografico», *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, XII, 23, pp. 105-129.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1906-16), *Antología de poetas líricos castellanos: desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y C^a, sucesores de Hernando, 10 vol.
- MORENO, Manuel (2000), “«Poesía dialogada», al fin y al cabo teatro: otra versión de las Coplas de Puertocarrero”, en *Proceedings of the Tenth Colloquium*, ed. A. Deyermond, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 19-32.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1992), “La escritura proverbial de Santillana”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. M. Lucía Megías, P. García Alonso y C. Martín Daza, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, II, pp. 643-649.
- LE GENTIL, Pierre (1949-53), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Philon.
- RODADO RUIZ, Ana María (1995), “Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas”, en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jor-*

- nadas de Teatro Clásico (Almagro, julio de 1994)*, ed. F. Pedraza y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 25-44.
- RODADO RUIZ, Ana María (en prensa), “«Yo a cuerdos hablo y toco»: El *Aviso para cuerdos* de Diego López de Haro”, *Cancionero General*.
- SIRERA, Josep Lluís (1992), “Diálogos de cancionero y teatralidad”, en *Historias y Ficciones. Coloquio sobre la Literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 351-363.
- TICKNOR, George (1851-56), *Historia de la Literatura española*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 4 vol.

Cristóbal de Castillejo: Recepción y percepción de un poeta cosmopolita renacentista

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Castillejo, Corte, Literatura española, Poesía, Renacimiento.

1. Introducción

En el Siglo de Oro la difusión de la lengua y la literatura españolas estuvieron incentivadas por las relaciones dinásticas de los Austrias. En diversas cortes europeas se hablaba y leía español y en ellas residían importantes escritores y poetas españoles que daban buena cuenta de la ingente presencia hispanista en el mundo, como Cristóbal de Castillejo (1490-1550), secretario del Archiduque Fernando de Austria, para quien “España reina y tiene conversación en tantas partes, no solamente del mundo sabido antes, pero fuera dél, que es en las Indias, y tan anchamente se platica y enseña ya la lengua española según antes la latina” (Castillejo, 1998: 460)¹. De estas palabras se infiere que allá donde permaneció el autor fue adalid de las letras españolas pero también un gran humanista abierto a todas las modernidades literarias europeas. Castillejo se pasó más de media vida en el extranjero, especialmente en la corte vienesa, y realizó numerosos viajes por toda Europa, llegando incluso a publicar su *Diálogo de mujeres* en Venecia, de gran éxito editorial. No obstante, a pesar de que allá donde permaneció el autor hizo gala continua de las letras españolas, fue injusta y erróneamente tildado de antiitalianista acérrimo.

La presente comunicación trata de abordar la recepción que tuvo la obra del humanista salmantino dentro y fuera de España así como de reforzar la verdadera percepción que de la española y de otras literaturas y culturas mostró en ella como excelente y agudo crítico de su tiempo.

1. Para este y los siguientes textos del autor se ha seguido la edición de R. Reyes Cano de la *Obra completa* (1998).

2. Perfil cortesano de Castillejo

La vida del poeta y traductor humanista salmantino Cristóbal de Castillejo desempeña un papel fundamental en la Europa del siglo XVI pues uno de los aspectos más significativos de su biografía, señalados por la crítica, fue su pronta y “sostenida vinculación con el mundo de la corte” (Castillejo, 1998: IX) al servicio de una de las figuras más carismáticas y prominentes en la Centroeuropa de esta época, como fue la del Archiduque de Austria, Fernando, que llegaría a proclamarse Rey de Romanos. Diversas son las facetas de su vida cortesana documentadas perfectamente por sus excelentes biógrafos (Beccaria, 1997): viajes, expediciones, relaciones literarias e incluso referencias a la vida sentimental del poeta desde que a la temprana edad de quince años se trasladara a la corte de Fernando el Católico, en calidad de paje y, en una segunda etapa, pasara a realizar las funciones propias de secretario del joven infante don Fernando, nieto del monarca y hermano del futuro Carlos I, con quien compartiría, como indica Reyes Cano: “juegos, expediciones y tal vez también preocupaciones políticas” (1980: 6). Esta primera experiencia que de la corte tuvo en España, al menos durante cuatro o cinco años, y “desde un observatorio de excepción” (Reyes Cano, 1980: 6), sin duda constituyó una magnífica escuela bajo el pupilaje de un experimentado instructor como era el monarca aragonés “para el aprendizaje cortesano y político del futuro secretario del Rey de Romanos” (Reyes Cano, 1980: 6); a su vez, sería “preludio de otra andadura cortesana más dilatada y azarosa que, andando el tiempo, habrá de recorrer con su antiguo señor en la Viena imperial” (Reyes Cano, 1980: 6).

En efecto, su segunda etapa como secretario comenzaría en 1525 cuando el poeta, propuesto por su amigo don Martín de Salinas —embajador del archiduque en la corte de Carlos I—, se instala definitivamente en Viena, ciudad que se convertiría en su segunda patria ya que le esperaban en ella veinticinco años de servicio continuado hasta su muerte en 1550, según atestiguan numerosos testimonios, sobre todo de carácter epistolar señalados por sus principales estudiosos (Castillejo, 1998: X). Viena era, por consiguiente, una ciudad cosmopolita, de ambiente erasmiano y un núcleo dinámico receptor de todas las novedades, así como una encrucijada de la política del momento (Castillejo, 1998: X) y bajo su estancia allí, por tanto, como abordaremos en el siguiente epígrafe y como ha venido insistiendo la crítica, subyacen numerosas e innegables implicaciones ideológicas y culturales fundamentales para entender su personalidad y su obra de las que el autor iba dejando constancia en buena parte de sus versos (Beccaria, 1997: 266 y 525), sobre todo teniendo presente el hecho de que en la base de esa política estaba Erasmo de Rotterdam, preceptor del Infante don Fernando.

3. El poeta en Viena

Acudiendo de nuevo a estos interesantes datos biográficos del poeta, la gran mayoría de ellos lo presentan como un hombre moderno, totalmente abierto a las

inquietudes culturales innovadoras y en contacto directo con el clima ideológico de la vieja ciudad del Danubio, así como con sus círculos más avanzados. En este sentido, su larga estancia en la Corte vienesa lo presenta totalmente integrado en un ambiente extranjero, rodeado del ámbito socio-cultural local más selecto y de algunas de sus amistades íntimas de juventud, en contacto con altos y notables cargos e inserto de lleno en actividades y asuntos cortesanos, políticos y administrativos. Como constata su buen quehacer literario, la llegada del poeta a la capital austriaca, conlleva justamente la entrada en un momento de verdadera creación, de maduración de su poesía y, citando a Beccaria (1997: 526-27): “en contacto con otras culturas, otras visiones del mundo y otras formas creativas”, unida a una actitud nacionalista propia del Renacimiento europeo. De igual forma, para Prieto:

la vinculación cortesana de Castillejo es fundamental para captar la dirección y extensión de su obra no ya en casos argumentales concretos, sino en su totalidad, porque ella acusa su clara participación en un realismo humanístico obtenido por la recuperación clásica de la *iocunditas*, iniciada en 1416 con el descubrimiento del texto completo de la *Institutio* de Quintiliano y poco después del ciceroniano *De oratore*, acogidos básicamente en el *De sermone* de Pontano. (2006: 384)

No queda entonces duda alguna de que en la corte vienesa nuestro peculiar secretario había estado respirando y retroalimentándose de lo que M. Bataillon denominara una “atmósfera erasmiana” (Reyes Cano, 1980: 10), por lo que Castillejo necesariamente tuvo que beber del espíritu de modernidad en esplendor por aquellos años y estar, como señala Reyes Cano: “abierto a los movimientos más progresivos del momento” (1980: 10). El poeta, nacido en Ciudad Rodrigo en la última década del siglo XV, alcanzaría pronto gran prestigio, reputación, peso político y responsabilidad y fue tenido en alta estima, como demuestra su elogiosa inscripción funeraria en la tumba de Wiener-Neustadt, en la iglesia vienesa de la abadía cisterciense de Neukloster, al lado de importantes personalidades y en un lugar destacado del templo.

Además, la privilegiada posición geográfica de la ciudad vienesa en proximidad con Italia, de lo que él mismo da cuenta en sus versos, le supuso “un contacto permanente con el clima cultural del país vecino y con escritores italianos cuya influencia se deja notar asimismo en su obra” (Beccaria, 1997: 515), como señalaremos más adelante. Ésta, por tanto, sería en opinión de Beccaria, una

notable conjunción de influencias las que Castillejo asimiló a lo largo de tantos años de permanencia en Viena y que, sumadas a aquel bagaje inicial y sin abdicar de lo autóctono, enriquecieron su personalidad, pasando el todo, en feliz y original síntesis [...] a configurar su obra literaria. (1997: 515)

4. Los viajes de Castillejo

Precisamente los más productivos de su vida son estos años que pasa en el extranjero el insigne mirobrigense, viajando incluso por toda Europa como miembro indispensable del séquito de su señor, visitando una serie de países como Inglaterra o Italia y parando en Roma y Milán hasta Venecia; estas dos últimas, ciudades en las que vieron la luz por primera vez dos de sus obras más conseguidas, la *Lamentación a la muerte del marqués de Pescara* y el *Diálogo de mujeres*, respectivamente. A su ajetreado y estresante cuaderno de viajes, el salmantino añadiría su paso por Francia, los Países Bajos y por un considerable número de ciudades y localidades alemanas donde pudo familiarizarse con textos de humanistas vinculados al ambiente intelectual germánico y estar incluso, tal y como ha indicado Reyes Cano (1980: 11): “en contacto directo o epistolar con importantes figuras de la cultura de su tiempo”, como los hermanos Valdés —concretamente Alfonso, habitante de la corte de Viena—, Luis Vives, Diego Hurtado de Mendoza o Erasmo, como han demostrado contundentemente en sus estudios el ya citado Rogelio Reyes Cano y otros de los más importantes especialistas, como Blanca Perinián, María Dolores Beccaria, Gemma Gorga y Renée Walter, principalmente.

Son este refinado ambiente renacentista, erudito y extranjero que le rodeaba —donde Castillejo está totalmente integrado “tanto por el espíritu, como por el estilo, la temática y la forma” (Pérez Varas, 1988: 318)²—, junto con esa amplia competencia cultural adquirida en su minuciosa formación en la corte española, los que le facultaron para escribir “obras muy acordes con las formas y modos literarios vigentes” (Reyes Cano, 1980: 11). Por ello, no resulta para nada extraño percibir en sus textos esa pesada y vasta influencia que ejercieron en él figuras y celeberrimos hitos del Humanismo tales como el alemán Ulrich Von Hütten, los italianos Eneas Silvio Piccolomini —secretario de la cancillería imperial germana de Federico III—, Poggio Bracciolini, Ludovico Ariosto y Pietro Aretino, el inglés Tomás Moro o el ya referido e ilustre holandés Erasmo de Rotterdam, entre otros, con los cuales son evidentes las concomitancias literarias e ideológicas mayormente en su obra anticortesana (Perinián, 1984), de la que habría que subrayar sin lugar a dudas el diálogo cumbre llamado *Aula de Cortesanos*. En la dedicatoria al gran doctor don Pedro Carnicer fechada “de Praga a quatro de setiembre 1547” (1998: 512) que precede al poema, él mismo confiesa por escrito a sus lectores dos de sus más inspiradoras y prestigiosas fuentes y modelos literarios a las que tiene que acudir para nutrir el contenido de la compleja obrita que debe escribir por encargo, en metro castellano, sobre *alguna cosa de la vida y miserias de palacio*, que se le antoja al fingidamente modesto Castillejo, harto difícil *a priori*, a pesar de ser —como ya sabemos nosotros a estas alturas— un magnífico y privilegiado observador de su mundo o, más a su

2. Como queda demostrado por su amplia relación con la corte vienesa y con altos y notables cargos de la casa de Habsburgo, entre los que destacan profesores universitarios, juristas y notarios ilustres (Beccaria, 1997: 514).

favor—como él mismo explica—, “hombre de palacio”. Éstas son irremediablemente la homónima *Aula* de Hütten y el *De curialium miseriis* de Piccolomini:

Muy noble y magnífico señor: Días ha que vuestra merced m’ encomendó scriviese por amor suyo en metro castellano alguna cosa de la vida y miserias de palacio, a exemplo de algunos que en latín an hecho lo mismo, como fue Eneas Silvio y Enrique Huteño, alemán, y otros, por ventura, que yo no sé [...]. Yo, señor, e hecho en esto del *Aula* lo que e sabido, *invicta Minerva*. Vuestra merced y los demás que la leyeren resciban la voluntad a troque del trabajo que me quēsta; que aun esto me alcançó por ser hombre de palacio. (Castillejo, 1998: 511-12).

En estos viajes hemos de hacer una parada obligatoria en Venecia pues se antoja particularmente interesante su paso por esta ciudad italiana en cuanto que la capital véneta sería el lugar de publicación de uno de sus textos más conocidos y alabados por la crítica, el ya citado *Diálogo de mujeres*, de considerable éxito editorial como se dijo al inicio. Con este título y sin mención alguna de impresor ni de autor, apareció en el año de 1544 la obra, probablemente la única publicada en vida del poeta, junto al *Sermón de amores*, otra de sus obras mayores, aparecida dos años antes (Beccaria, 1997: 443). “Con ocho ediciones independientes y cinco dentro de las obras completas del autor” (Castillejo, 1986: 52), como hemos advertido líneas arriba, hay que destacar su éxito editorial a lo largo del siglo XVI. Esto, además, probaría que la publicación del *Diálogo* “debió de ser un buen negocio, habida cuenta su carácter zumbón y atrevido, su desenfado y su deslenguamiento contra las mujeres”, sin descartar tampoco “su probable buena acogida en círculos religiosos críticos y entre los simpatizantes de las ideas erasmistas, atacados ya por la Inquisición, pero naturalmente muy numerosos todavía” (Castillejo, 1986: 52).

Por otra parte, son también muy diversos los lugares de impresión de este ameno diálogo sobre las diversas *condiciones* de las mujeres, ya que las ideas expuestas por los singulares personajes de Arethio y Fileno se difunden rápida y prácticamente por “las principales prensas españolas del Siglo de Oro (Toledo, Burgos, Medina del Campo, Sevilla, Valencia, Barcelona, Alcalá, Madrid, Astorga) y en otros lugares europeos de fuerte incidencia española” (Castillejo, 1986: 53) como la misma Venecia, donde aparte de la edición *princeps*, “encontramos otra interesante edición hecha en 1553 por Alfonso de Ulloa” y otra de Amberes, con tres ediciones de *Obras* de Castillejo en los últimos años del siglo XVI (Castillejo, 1986: 53; y Beccaria, 1997: 443), que evidencian, una vez más, la no casual repercusión del autor en su tiempo.

La urbe lo acercaría a otros autores y personajes de referencia en la época; de ellos, no podemos pasar por alto a los anteriormente mencionados Diego Hurtado de Mendoza y el italiano Pietro Aretino. Con el primero, eminente diplomático del momento, concidiría *el Castillejo* en “los viajes en que acompañó a Carlos V por Alemania y Austria, así como en su etapa de embajador en Venecia” (Beccaria, 1997: 125, n. 58). En cuanto al Aretino, cabe recordar que, precisamente entre él

y el poeta se entabló una sostenida relación epistolar (Reyes Cano, 1988; 2000). Esta correspondencia con el mordaz italiano que dejan patente sus *Lettere*, a quien posiblemente conocería en una Dieta de Augsburgo o en este documentado viaje a Venecia –lugar en el que residía el Aretino desde 1527 hasta su muerte en 1556—, es la que una vez más hay que resaltar, pues del contacto entre Castillejo y el autor de obras como los *Sonetti lussuriosi*, los *Ragionamenti* o *La cortigiana*, se deducen interesantes coincidencias ideológicas y estéticas entre ambos, así como un gran conocimiento de la cultura y las personalidades de su tiempo a través de las constantes referencias en las cartas y en muchos de sus poemas a figuras cercanas a ellos, como Pietro Bembo, Pedro Lasso o Bernardo Clès, Obispo de Trento, entre otros, y a diversos acontecimientos culturales, políticos, religiosos y sociales de relevancia (Walter, 1980). El breve pero conciso epistolario cruzado entre Castillejo y el Aretino refuerza las concomitancias, como apunta Reyes Cano (2000: 213):

entre ambos escritores en lo que respecta al común gusto por la sátira anticortesana, la misoginia, el diálogo y la llaneza de estilo, todo ello en la reacción contra el idealismo petrarquista que tiene lugar en la Italia de la primera mitad del XVI.

Por otro lado, nuestro poeta nos ofrece guiños a su gran “red” socio-literaria de boca del experimentado Prudencio, quien en los versos 2290 a 2309 del capítulo sexto de su ya citada *Aula*, como ejemplo de “cortessanos peregrinos/ que acabado/ el tiempo determinado/ de la corte do estuvieron,/ se buelven a lo pasado” (Castillejo, 1998: 573), da testimonio de un viejo amigo íntimo veneciano que conoció en la corte del rey don Fernando con el que se topa ahora en la ciudad de los canales y que apenas reconoce por ir vestido de luto, esto es, con “loba y capirote”:

Uno vi
 déstos una vez que fui
 a Venecia, y por mi fe,
 que apenas lo conocí
 quando acaso lo topé,
 que avía sido
 donde fui su conocido
 muy solene embaxador,
 y yo muy su favorito,
 gran amigo y servidor;
 mas venía
 (¡ved quién lo conocería!)
 a solas como virote,
 sin más pompa y compañía
 que su loba y capirote,
 de manera
 que si no se me riyera

y primero me hablara,
 cierto no lo conociera
 y de largo me pasara. (1998: 573-74)

El solitario amigo al que se refiere Prudencio al parecer estaría camuflado bajo la piel de Pier Paolo Vergerio, el famoso y polémico diplomático y nuncio papal ante el emperador Fernando I de Habsburgo en Alemania, citado igualmente en la correspondencia entre Castillejo y Aretino (Beccaria, 1997: 316-19).

5. Un poeta injustamente prejudicado

Pese a todos estos variados e itinerantes avatares personales que hemos ido seleccionando, hay que referir, sin embargo, el hecho de haber sido considerado Castillejo como el verdadero cabeza del antipetrarquismo español o de la que algunos críticos han denominado “reacción antiitalianizante”, como M. J. Bayo, para quien el poeta suponía, sin más, “la más encarnizada resistencia contra la renovación métrica, con la que nunca quiso trataros” (1970: 65), a partir de una errónea lectura literal y simplista de dos de sus principales obras y declaraciones poéticas: las conocidas como *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* y la *Contradicción de los que escriben siempre o lo más amores*. Ambas han sido tenidas por sistema como verdaderos manifiestos y muestras literarias antipetrarquistas, en concreto “un claro ataque a petrarquistas y una cerrada defensa de las trovas castellanas” (López Bueno y Reyes Cano, 1980: 107) que la crítica actual con gran acierto se está encargando de desmentir, desenterrando un elemento tradicionalmente obviado pero magistralmente dominado por el poeta e imprescindible para entender la cultura renacentista como es la clave paródica, base de una buena parte de su producción. Sin ella, resulta, pues, imposible captar la fina ironía entre líneas del salmantino y la aguda y perspicaz reflexión que realiza de su entorno.

Igual que hicieran Juan de Mena en el siglo anterior y sus coetáneos Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, el ya habitual Hurtado de Mendoza y tantos otros poetas del XVI, también Castillejo escribiría sus versos “al amparo del ambiente cortesano, receptáculo de todas las innovaciones y especial caja de resonancia de la gran crisis ideológica y literaria del primer renacimiento español” (Reyes Cano: 1980: 6). Todo lo contrario a la opinión vertida por Bayo, en estos textos que tenemos presentes y en otros, el autor se manifiesta de forma ingeniosa como el primer crítico cancioneril de su tiempo contra los excesos y a favor de una renovación de la poesía española en cuanto a su sintaxis y flexibilidad, que sin renunciar al octosílabo, debería abrirse a los temas de la modernidad para dar mayor agilidad a los versos, defendiendo la primacía del español ante el temor de que la lengua española se italianizara innecesariamente. La misma actitud renovadora y moderna adquiere y expresa el poeta a lo largo de su carta- dedicatoria a un “ilustre y muy magnifico

señor” en el prólogo a su traducción de los tratados de Cicerón *De Senectute* y *De Amicitia* y al *Diálogo entre el Autor y su Pluma*. Decía así don Cristóbal:

[...] pero ya que España reina y tiene conversación en tantas partes, no solamente del mundo savido antes, pero fuera dél, qu’ es en las Indias, y tan anchamente se platica y enseña ya la lengua española según antes la latina, a propósito es entendella y adornalla por todas vías, como se aze de algunos años acá, y como hizieron romanos a la suya después que començaron a comunicar a Grecia y las otras tierras estrañas fuera de Italia. Mucho puede en este caso vuestra señoría en el lugar donde está, a la qual suplico perdone el enhado desta mi carta... (460).

No obstante, diversas poéticas y preceptivas contemporáneas y posteriores a su muerte nos ofrecen testimonios que descalifican su gran labor (Vilanova, 1953); entre ellos, uno de los más representativos es el que podemos extraer de *El arte poética en romance castellano* (Alcalá de Henares, 1580), del portugués Miguel Sánchez de Lima, en la que a partir del “Diálogo entre dos amigos, en que se declara qué cosa es la Poesía y las excelencias della” (“Diálogo primero”), el lusitano “pone de relieve el parecer de Castillejo sobre la cuestión cuando éste censura los sonetos de corte italianizante realizados por Garcilaso y Boscán” (López Bueno, 2005: 103). De esta forma, Calidonio al hacerle su interlocutor Silvio referencia a Castillejo, expresa despectivamente de éste que –refiriéndose a los sonetos “ese dice mal dellos, por ser cosa que en su tiempo no se usó y porque él no debió de sabellos hacer”. Veámoslo con mayor detenimiento:

[...] ¿Qué mejor cosa puede aver en el mundo, para el entendimiento, que vn alto concepto de vn soneto? SIL.- No sé que os responda a esso, sino que lo preguntéys a Castillejo que tiene hecha vna inquisición sobre esse negocio, y en ella dize lo que siente de los sonetos. CALI.- Esse dize mal dellos por ser cosa que en su tiempo no se vsó, y porque él no deuió de sabellos hazer: y assí seguía la regla general, *que* ninguno dize bien de lo que no sabe, ni mal de lo que sabe. Como el médico a quien no parecían bien las medicinas que por su mano no eran receptadas. Mas la ventaja que los sonetos hazen a las redondillas y pies quebrados, está tan clara, que no ay quien no la conozca, sino fuesse vn hombre tan necio como vos dezís, que ay algunos... (Sánchez de Lima, 1944: 33-34).

Sin embargo, nos resulta imposible entender en los textos del poeta, ya no tanto

esa cerrada oposición al mundo literario italiano que tantas veces se ha dicho, sino una reafirmación de los valores de la mejor tradición literaria española y una seria reserva a una moda italianizante que se sustentaba en buena medida en el desdén a esa misma tradición. Pronunciamientos tan tajantes como los de Garcilaso y Valdés sobre la inexistencia de una verdadera *auctoritas* literaria en nuestra lengua por fuerza hubieron de provocar la reacción de los buenos conocedores de la literatura del XV, entre los que

se encontraba Castillejo. Quizá por ello nadie le iguale en dureza para con los malos poetas amorosos de su tiempo, en cuyos estereotipos de signo cortés él detectaba una decadencia y un alejamiento del alto nivel poético de Juan de Mena y del marqués de Santillana. Y por eso reclama con vehemencia la necesidad de restaurar esa dignidad perdida y alcanzar de nuevo la calidad que haga honor a esos modelos y a la vez siga otorgando legitimidad a la lengua castellana. Lengua cuyas cartas de naturaleza Castillejo reconoce tanto en su brillante pasado literario como en la proyección universal que estaba adquiriendo en aquella primera mitad del siglo XVI. (Reyes Cano, 2000: 220-21)

A Castillejo, por tanto, no le preocuparía tanto la penetración de las formas italianas, a cuya virtualidad no podía ser insensible un hombre culto y cosmopolita como él, como estamos intentando demostrar a lo largo de estas páginas, sino la posibilidad de que ello significase, en el plano lingüístico pero también en el literario, una pérdida del prestigio de nuestra lengua; todo ello como un botón de muestra más de las defensas que de la lengua española se hacen a mediados del siglo, en cuya onda estaba nuestro autor (García Dini, 2007).

6. Conclusiones

A modo de recapitulación, hemos presentado a un Castillejo, no sólo “conocido de reyes y emperadores, mas cierto favorecido” (Castillejo, 1998: 473), que se pasó más de media vida en el extranjero, mayoritariamente en la corte vienesa; y teniendo en cuenta esa determinada atmósfera contemporánea, al hablar de su actitud ante las modas de la literatura de su tiempo, no podemos ver sólo en su figura un caso aislado en absoluto en el concepto de antipetrarquismo pues, como fenómeno de tanta resonancia y tan renacentista como el petrarquismo en sí, estaba ya asumido en otros escritores y críticos del XVI, inclusive italianos, con los que entró en contacto tal y como hemos hecho antes alusión y con los que hay que ponerlo en relación al estudiar su obra completa. El denso enclave humanista renacentista europeo del que fue coetáneo y del que recogió sin duda su resonante eco (perdonando la redundancia), le permitió enriquecerse constantemente de la identidad europea que le circundaba, sin perder a la vez sus propias señas de identidad españolas. Este “sincretismo renovador”, señalado por la crítica, que nuestro autor practica en su profunda ojeada a la literatura hispánica, es al mismo tiempo “uno de los signos más distintivos de la literatura de la época del Emperador” (Reyes Cano: 1980: 10) y, por ello, me resulta una prueba irrefutable más de que Castillejo constituye una pieza clave en la literatura de su tiempo y un humanista que merece una total atención, un respeto y una posición privilegiada en el Parnaso de los poetas renacentistas y, cómo no, en los estudios de literatura española y comparada. Prueba de su trascendencia, sirva este romance anónimo póstumo dedicado a su memoria³:

3. Recogido en la edición del *Diálogo entre la verdad y la lisonja* de Castillejo (1614).

De afición mouido el pecho
dize mi pluma con verso,
no es bien que en silencio estén
memorias de Castillejo.
Pues si por ser fino el oro
criado en la Arabia bel'o,
quanto es más fino se estima
entre los ricos plateros.
Assí que se estime, es justo
vn tan leuantado ingenio,
quedando memoria eterna
en los siglos que tenemos.
Pues si en Atenas costumbre
era, que aquel que primero
sacaua vna obra nueva
se hazía perpetuo en el suelo.
Iusto es que al que en nuestros siglos
siendo de tantos maestro,
en erudición, y letras,
obras tan raras ha hecho.
En memoria sea tenida,
entre los que son difereros,
y muerto, viuan sus obras
en los siglos venideros.

Bibliografía

- BAYO, Marcial José (1970): “La tradición clásica y Cristóbal de Castillejo (1490-1550)”, en *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, pp. 65-73.
- BECCARIA LAGO, María Dolores (1982): “Presencia de la *Utopía* de Tomás Moro en la obra poética de Cristóbal de Castillejo”, *Dicenda*, I, pp. 135- 41.
- , (1997): *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Real Academia Española.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1614): *Diálogo entre la verdad y la lisonja: en el qual se hallará como se pueden conocer los aduladores y lisonjeros, que se meten en las casas de los Príncipes y la prudencia que se deue tener para huyir dellos...con otro Tratado de la vida de Corte por Christoual Castillejo*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. R/ 5408, ff. 88.
- , (1986): *Diálogo de mujeres*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Castalia.
- , (1998): *Obra completa*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Turner.
- CINTI, Bruna (1964): “Erasmismo e idee letterarie in Cristóbal de Castillejo”, *Annali della Facolta di Lingua e Letterature Straniere di Ca’Foscari*, tomo 3, pp. 65-80.

- GARCÍA DINI, Encarnación (2007): *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, ed. (2005): *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ BUENO, Begoña y REYES CANO, Rogelio (1980): “Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V”, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, tomo II, Barcelona, Crítica, pp. 98- 113.
- PÉREZ VARAS, Feliciano (1988): “Sobre la integración de un poeta español en el Renacimiento vienés: Cristóbal de Castillejo”, en *Homenatge a José Belloch Zimmermann*, ed. J. Espinosa Carbonell y E. Casanova Herrero, Universidad de Valencia, pp. 315-27.
- PERIÑÁN MATEOS, Blanca (1984): “Un caso de imitación compuesta: el *Aula de Cortesanos*”, *Crotalón*, 1, pp. 255-81.
- PRIETO, Antonio (2006): “Poética y diálogo renacentista en Castillejo [y] Sánchez de Lima”, en *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*, ed. A. Rallo y R. Malpartida, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 377-402.
- REYES CANO, Rogelio (1980): *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Fundación Juan March.
- , (1988): “La correspondencia entre Pietro Aretino y Cristóbal de Castillejo”, *Philologia Hispalensis*, IV, pp. 235-39; reimpr. en R. Reyes, *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, con el título de “Cristóbal de Castillejo y Pietro Aretino: análisis de una relación epistolar”, pp. 143-49.
- , (2000): “Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana”, *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario, pp. 211-24.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel (1944): *El arte poética en romance castellano*, ed. R. de Balbín Lucas, Madrid, CSIC- Instituto Nicolás Antonio.
- VILANOVA, Antonio (1953): “Preceptistas del siglo XVI. La poética en lengua vulgar”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. G. Díaz Plaja, Barcelona, Barna, tomo III, pp. 567-685.
- WALTER, Renée (1980): “Cristóbal de Castillejo, hombre del Renacimiento”, en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*, ed. A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, University of Toronto, pp. 776-78.

¿La senda británica de la historiografía española? Papeles y obras del cronista real Esteban de Garibay entre los manuscritos españoles de la John Rylands University Library de Manchester¹

Fabien Montcher

Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Palabras clave: Esteban de Garibay, Historiografía, Colección Altamira, Relaciones Hispano-Británicas, John Rylands Library.

Introducción

Si bien para los filólogos, resulta un hecho común hablar de la recepción de literatura fuera de su ámbito cultural, para los historiadores esta práctica no es tan habitual. A la hora de reflexionar sobre la trayectoria de la tradición historiográfica española allende sus fronteras, surge esta diferencia de actitudes en el proceder que se antoja difícil de explicar. Quizás se halle algún elemento de respuesta si se vuelve la vista a la escasez de investigaciones concernientes al estudio de las prácticas y usos historiográficos en su contexto histórico. Después de alcanzar su apogeo durante los siglos XV y XVI, la historiografía oficial cayó poco a poco en el descrédito². Desde finales del siglo XVII, se le achacó su fuerte mediatización política y su falta de originalidad epistemológica. Detrás de estos tópicos, latía la idea según la cual, las historias de finales del siglo XVI se escribieron bajo la influencia de “otros” y

1. Este artículo se integra dentro del Proyecto de Investigación «El pasado: un laboratorio de experiencias. Historias e identidades (PASTLAB)» (Dir. Alfredo Alvar Ezquerro, CCHS-CSIC. HAR2008-01594). El texto del presente artículo se ha ampliado dentro del plan de ayudas JAE-PREDOC-CSIC. No hubiera podido realizarse sin el apoyo científico brindado por la Fundación Hispano-Británica, el *British Council* de Madrid y el resto de patrocinadores de la Cátedra Hispano-Británica Reina-Victoria-Eugenia. Mi más sincero agradecimiento al profesor Glyn Redworth por sus consejos así como al conjunto del personal de la *John Rylands Library* en Deansgate.

2. Como lo indicó Chantal Grell (2006) tanto las funciones de los cronistas oficiales como los usos y prácticas de las representaciones del pasado así como la dimensión política del discurso histórico, no han recibido hasta hace bien poco la atención que hubieran merecido por parte de los historiadores contemporáneos.

en “contra de todos”.³ Sobre la base de este axioma, la falta de una visión conjunta de las narrativas del poder compuestas por esos “artesanos de gloria” que fueron los cronistas reales, impide matizar el tópico anteriormente expuesto.⁴ Este capítulo, dedicado al análisis de las formas de pensar y escribir historia desde la corte de la Monarquía Hispánica, está inconcluso. Mientras eso ocurra, a duras penas se entenderán los modelos de difusión, circulación y reelaboración de estas narrativas en los sistemas simbólicos de sentido inherentes a la interacción hispano-británica⁵.

Sin una investigación previa interesada en acotar estas problemáticas, difícilmente se comprenderá la influencia de la historiografía española del Siglo de Oro en los reflejos y miradas del hispanismo británico contemporáneo. El examen de la recepción de los papeles de Esteban de Garibay y Zamalloa (9-III-1533-1600), conservados en la *John Rylands University Library* de Manchester, proporcionará nuevos elementos para reflexionar en torno a una hipotética senda británica de la historiografía española alto moderna.

1. Una recepción discreta: elementos para una reflexión

Huelga subrayar el protagonismo adquirido dentro del panorama de los estudios hispánicos, de las colecciones de la *British Library*, de la *National Library of Scotland* y de las bibliotecas universitarias y colegiales de Oxford y Cambridge. En lo que toca a la parte española, el tradicional resquemor hacia el cultivo de temas historiográficos ha contribuido a que los investigadores no recurriesen a la consulta sistemática de dichos fondos.

No es un azar por lo tanto, que los papeles de Esteban de Garibay conservados entre los manuscritos españoles de la *John Rylands* no hayan despertado gran interés entre los estudiosos. La fama de este cronista, autor de la primera historia general de España⁶, estuvo siempre precedida de la de Juan de Mariana⁷. Tanto en España como en el Reino Unido, la obra del jesuita canalizó por sí sola la mayor

3. En opinión de Alvar (2000: 221) “esta manera de escribir para dar a conocer la nación, frente a los extranjeros, frente a los escritos denigratorios extranjeros, es una constante”.

4. El libro de Anthony Grafton (2007), titulado *What was history?*, ofrece un análisis conjunto del debate humanístico que versó sobre los límites prácticos y teóricos de las *artes historicae*, entre finales del siglo XV y XVIII. Cabe destacar la poca atención que este tipo de estudios suele dedicar a la historiografía de la Monarquía Hispánica, exceptuando el interés por las Crónicas de Indias. Dicha observación no pasaría de la mera anécdota, si se considerase insignificante la cantidad conservada en bibliotecas y archivos británicos de fuentes relacionadas con la historiografía oficial de los Austrias, pero éste, no es el caso. Al ojear los catálogos de las colecciones británicas, es fácil darse cuenta de la importancia cuantitativa y cualitativa del material custodiado en dichos fondos.

5. Véase Cruz (2008: xviii-xxvi).

6. Véase *Los XL libros del Compendio Historial...* Los cuatro volúmenes de esta obra se publicaron en Amberes en las prensas de Cristóbal Plantino (1571).

7. A modo de anécdota, Garibay señaló en sus memorias que tuvo remordimiento en atribuir el título de *Compendio Historial* a su obra. Al poco de imprimirla y arrepentido de su golpe de modestia juvenil, no tardó en preferirle el título de “Historia Universal de España”, detalle este, que quizás hubiera granjeado una mejor suerte bibliográfica a su *Compendio* (Moya: 1999).

parte del leve flujo de intereses que existía en torno a la historiografía española⁸. Aunque en el catálogo dedicado a los manuscritos españoles de la *John Rylands*, se reconocían los méritos de Garibay, se seguía relacionando su obra con la del afamado padre Mariana: “*He has been regarded, not unjustly, as a –credulous compiler of old fables- but none the less is frequently followed by the great historian of Spain Juan de Mariana*” (Tyson, 1932: I). En España la obra y la biografía del guipuzcoano tampoco logró trascender.

A modo de pincelada biográfica, cabría señalar que el historiador dedicó gran parte de su vida a promocionarse en la corte⁹. A principios de la década de los setenta Garibay viajó a Amberes para imprimir a su costa el *Compendio Historial* en las prensas de Plantino¹⁰. A su vuelta a España el cronista atravesó una Francia assolada por las guerras de religión. Observó de cerca los estragos causados por las luchas confesionales. Su visión de la historia cambió radicalmente a raíz de este hecho. Otro tipo de historiador nació, volcado en combatir a golpe de construcciones genealógicas las pretensiones del futuro Enrique IV al trono francés. Al poco de regresar a la Península, se vio inmerso en una serie de pleitos relativos a las deudas que contrajo con un tal Isunza, nombre que volvería a relacionarse con otro insigne y no menos trágico perfil biográfico, el de Miguel de Cervantes (Alvar Ezquerro: 2010). El mondragonense coqueteó con la cárcel y paso gran parte de su vida posterior malviviendo en los alrededores de Toledo y de la corte¹¹. En 1576, se hizo con una plaza de aposentador real cuya pensión anual de unos 30.000 maravedíes le permitió aliviar el peso de la deuda que contrajo antes de su viaje a Flandes con los Isunza. Una década después, se le concedió otra pensión de aproximadamente 80.000 maravedíes. Se le adelantaba así una cantidad similar al salario de un cronista regio. Dedicó gran parte de su tiempo, a la redacción del *Origen, discurso e ilustraciones de las dignidades seglares de estos reynos*. En 1592 Garibay fue nombrado como cronista real.

Como se echa de ver no cuesta mucho entender que la recepción de su obra haya estado intrínsecamente relacionada con el carácter gris de su biografía. No obstante, hay más factores implicados en la tibia acogida dispensada a la figura y a la obra de este cronista. A nivel general, se sabe que el control bibliográfico de los manuscritos se antoja a menudo más complicado que el de los impresos y que por lo tanto,

8. Además del indudable éxito editorial y de las numerosas traducciones del libro de Juan de Mariana a lo largo de los siglos XVIII y XIX, su fama en Inglaterra se debe también al hecho de que parte de sus materiales de trabajo se conservan entre los manuscritos españoles de la *British Library*.

9. Su nombramiento como cronista del Rey se debió al parecer a la reorientación de las políticas de propaganda llevadas a cabo por Felipe II a finales de los años ochenta de su reinado. Varias de las obras del guipuzcoano reflejan muy bien la tarea que le fue confiada durante estos años. Entre otras véase, *Letrados e insignias reales de todos los serenísimos reyes de Oviedo, León y Castilla para la Sala Real de los Alcázares de Segovia [...]*, Luis Sánchez, Madrid, 1593 y *Las Ilustraciones genealógicas [...]*, Luis Sánchez, Madrid, 1596. Sobre el *political turn* de la producción historiográfica durante el reinado de Felipe II véase Kagan (2006: 277-296).

10. Al parecer Plantino subarrendó la impresión a Jan Withagen y Theodor Lindanus. Véase Moya (1999: 23).

11. Fue dictado su orden de prisión pero el historiador se libró de la condena. Véase Moya (1999: 22).

la pérdida de vista de la obra de Garibay custodiada actualmente en Manchester contribuyó a que dicho personaje cayese en el olvido. Este apunte unido al hecho de que los manuscritos que se conservan del mondragonense en la sede de Deansgate no son originales, sino que se trata de una copia redactada a principios del siglo XIX, constituyen factores que contribuyeron a su menosprecio.

2. Génesis y andanzas de una copia manuscrita de *Las dignidades seglares*: una obra inédita de Garibay

Ahora bien, las dos razones aducidas (poco brillo biográfico, ignorancia de la trayectoria documental) no bastan para eludir la necesidad de un estudio más detenido de estas fuentes. En efecto, como primer elemento de interés, sólo haría falta señalar que la recepción de la copia manuscrita de las *Dignidades seglares* en Manchester se encuentra íntimamente relacionada con la historia de la dispersión decimonónica de la biblioteca de la casa de Altamira. Por lo tanto y de manera indirecta, al conservar los papeles de Garibay, la *John Rylands* adquiere un eco especial junto a otras instituciones británicas (como la Biblioteca Británica y la Biblioteca Nacional de Escocia), que adquirieron también a finales del siglo XIX parte del patrimonio bibliográfico y documental de los condes de Altamira y marqueses de Astorga.

Gregorio de Andrés, el principal estudioso de la dispersión de esta colección, ya señaló que no había “logrado localizar obras interesantes como [...] los 17 volúmenes de las obras de Esteban de Garibay” (Andrés, 1986: 613)¹². A raíz de mis investigaciones en la *John Rylands* he comprobado in situ, que estos diecisiete volúmenes corresponden en realidad a la copia manuscrita de una de las últimas obras escritas por el cronista (*Las dignidades seglares*) y que según sus propias palabras, resultó ser “de muy mayores trabajos y de mucha más escritura que la pasada” (Moya, 1999: 42).

El proceso de redacción de esta obra en vida del cronista, se alargó durante más de veinticuatro años. Preparó concienzudamente el manuscrito para su impresión¹³. Su muerte en 1599 truncó sus esperanzas. La obra quedó manuscrita e inédita hasta nuestros días. Garibay quiso reunir en ella toda la historia de los principales linajes de la monarquía de su época, adelantándose así al famoso nobiliario de Alonso López de Haro (1622, 1ª parte). Hoy en día, la importancia de *Las dignidades seglares* radica en el hecho de que inició una tradición de estudios genealógicos que alcanzó su auge a mediados del siglo XVII a través de la figura de Luis de Salazar y Castro.

12. Agradezco esta muy sugerente referencia a la generosidad de Cecilia Tarruell Pellegrin.

13. Archivo Histórico Nacional, Consejos, Cámara de Castilla, Consultas de Gracia del 29-IV-1586, leg. 4410, petición 29.

Centrándose en la copia manuscrita de la obra inédita de Garibay custodiada en la *John Rylands*, conviene señalar que en el tomo primero figura una nota en la cual se especifica lo siguiente: “este tomo primero, se principió en marzo de 1806. En 3 de enero de 1807, llegamos al folio 280”. En su reverso aparece algún que otro resto de documentación de principios del siglo XVIII. Al parecer, este trozo de documento alude a problemas de jurisdicción señorial y posibles pleitos o reconocimientos relativos a la delimitación y tenencia de tierras, señalando lo siguiente “Muy señor mío: para la demarcación amistosa de los términos del marquesado de Lombay, que ha determinado el señor juez ynterotor [...] será muy conducente saber los límites que de él se designaron en la concordia otorgada en la villa de Lombay a 21 de septiembre de 1701 a nombre del entonces Duque de Osuna”.

Este fragmento que yace entre las páginas, no pasaría de la mera anécdota, si no fuera porque especifica las fechas durante las cuales la copia de las *Dignidades seglares* fue encargada (en torno a 1806-07). Se puede emitir la hipótesis según la cual, el hecho de copiar una obra de índole genealógica en España durante la dominación napoleónica y al poco de arrancar la Guerra de la Independencia, respondiese a una necesidad por parte de los que encargaron las copias de probar la legitimidad de jurisdicciones y derechos de propiedad sobre sus tierras. En plena época de las políticas de desamortización de Godoy (1798-1808), los dueños de mayorazgos habían obtenido el permiso para desvincular, enajenar y vender sus bienes raíces en subasta pública. La superposición de poderes destinados a gobernar la Península y a gestionar los cambios del régimen jurídico de la tierra, generó un complejo entramado administrativo en torno al cual fue cada vez más difícil justificar la tenencia de propiedades sobre la base de la reivindicación del linaje. A raíz de este contexto, se intuye fácilmente que copiar a Garibay con la voluntad de entresacar de su obra la reputación del linaje, constituía un acto de desesperación, similar al canto del cisne de una nobleza castellana dolida en su fundamento y patrimonio. Las copias se hicieron a mano y durante, al parecer, no pocos años, teniendo en cuenta, según la nota, que en un año sólo llegaron a copiarse poco más de 300 folios¹⁴.

No se sabe si fue la propia Casa de Altamira quién encargó la copia si ésta fue a parar posteriormente a las estanterías de su biblioteca. A modo de puesta en contexto, no hay que olvidar que mientras se realizaba este quijotesco esfuerzo, el XIII Conde Altamira, Vicente Joaquín Osorio de Guzmán (1776-1816) alcanzó el cargo de presidente de la Junta Central (órgano principal de la administración enfrentada a la Napoleónica). Posteriormente, el Conde fue amenazado de pena de muerte y poco después, en tiempos de Fernando VII, fue condenado al destierro. En medio de este contexto un tanto vesánico propio de la España de principios del siglo XIX, la familia Altamira como tantas otras casas nobles de la Península, se sumergió en las deudas dejadas por el XIII Conde de Altamira. Todo lo cual conllevó que al poco

14. El primer volumen se compone de 509 folios. Cabe recordar que el conjunto de la obra se reparte entre diecisiete volúmenes.

tiempo de su muerte, su sucesor decidiese vender una parte de la biblioteca¹⁵. En 1825, salieron a la venta en Londres los primeros ejemplares desagregados del núcleo de la biblioteca (en torno a unos 3.000). Gregorio de Andrés resaltó que dicha venta se realizó debido, entre otras razones, a la incuria de la administración de los bienes de señoríos, al difícil cobro de las rentas y a los enormes gastos ocasionados por las guerras contra los ingleses y los franceses. En esta ocasión, no se vendieron las copias del elenco nobiliario compuesto por Garibay. Los libros presentados por el librero Thomas Thorpe (encargado de la venta y especializado en la compra de bibliotecas españolas) fueron adquiridos por la biblioteca de los Abogados de Edimburgo. Esta colección constituirá la base de lo que hoy se conoce en la Biblioteca Nacional de Escocia como el fondo Astorga¹⁶.

A raíz de este hecho, se puede interpretar que el público británico empezó a familiarizarse con otras de las obras del cronista real de Felipe II. En efecto, en 1825 salieron a la venta, las *Ilustraciones genealógicas* de 1596, los *letreros e insignias reales* impresos en 1593 y una primera edición de los *XL libros del Compendio Historial*¹⁷. La rareza de sus escritos entre las colecciones británicas, alimentó el interés por la figura de Garibay¹⁸.

3. El vaivén de los papeles: de bibliotecas en bibliotecas

Después de lo que Gregorio de Andrés tildó de “primer naufragio bibliográfico” de la casa de Altamira en tiempos del 15 Conde de Altamira, Vicente Pío Osorio de Moscoso (1801-1864), su heredero, el 16 Conde de Altamira, José María Osorio y Moscoso (falleció en 1881), procedió a la almoneda del resto de la biblioteca y del fondo manuscrito contenido en esta. En 1870, José María Osorio y Moscoso vendió su biblioteca en París. La librería Bachelin-Deflorenne hizo de intermediaria. La subasta resultó ser todo un evento. Por vez primera, en la capital francesa, los más selectos bibliófilos asistirían a la subasta de una biblioteca “verdaderamente española”. Gregorio de Andrés ya señaló que el fondo bibliográfico ofrecido por entonces era particularmente rico en crónicas, libros de antiguas leyes y en general

15. La venta de los manuscritos de la casa de Altamira siguió otros derroteros. Véase Andrés (1986).

16. Thorpe intentó vender la biblioteca a la Bodleiana de Oxford por unas 4000 libras. En 1825, parte de los libros de la biblioteca de Altamira fue adjudicada a la de Edimburgo por unas 3000 libras. Sobre este particular véase el catálogo de venta: *Bibliotheca Hispana. Catalogue of the extensive and very valuable library of the Marques of Astorga, many years celebrated as being one of the richest in all Spain, and originally formed by the great Conde-Duque de Olivares, etc.* Véase Loudon (1971, 89-93).

17. Según el catálogo de venta, se trataba del ejemplar privado del autor, ya que figuraba en él la firma autógrafa de Garibay a modo de ex-libris.

18. Véase este comentario que apareció a guisa de reseña de los libros del cronista vendidos en Londres en 1825: “*A work of great intrinsic worth, and rare occurrence, in a perfect condition. Meuselius’s account (borrowed from Antonio) of the plan, energies, judgments, and talents of Garibay, will make the “young man” sigh, and the “old men” weep, [...] I look in vain for a copy of Garibay in many of our richest bibliopolistic catalogues*”. Véase, *Bibliotheca Hispana. Catalogue of the extensive and very valuable library [...]*.

de obras que ilustraban la historia, la jurisprudencia y la lengua de España¹⁹. El mismo catálogo de venta reservaba una sección especial a las obras de heráldica y de genealogía, disociándolas del resto de las obras históricas y resaltando así el carácter exclusivo de las mismas.

Mientras tanto en España, el asesinato de Prim este mismo año marcaba el punto álgido del período revolucionario (1868-1875). Una vez más, este hecho dejaba a la nobleza y al patrimonio bibliográfico documental de la casa de Altamira entre otros, en una situación delicada. Para el Conde, la necesidad de vender se hizo imperiosa. Se efectuaron tres subastas durante este año²⁰. Los mercados franceses e ingleses constituían dos de las vías privilegiadas a la hora de asegurarse una venta expeditiva y provechosa de la biblioteca. En el ambiente parisino se palpaba un interés erudito por las obras que se iban a subastar. Desde la primera venta de Londres en 1825, tanto ingleses como franceses se habían ido familiarizando con la historia española y sobre todo con su literatura. Entre estos inquietos espíritus, muchos británicos habían entrado en contacto directo con los exiliados liberales españoles. Fueron muchos los que tuvieron la oportunidad de entablar discusiones con bibliógrafos de renombre como pueden ser Bartolomé José Gallardo y Pascual de Gayangos.

El 7 de mayo de 1870, se procedió a la segunda subasta de las tres previstas durante este año. En el número 40 del catálogo de venta, aparecieron diecisiete volúmenes de la obra histórica y genealógica de Esteban de Garibay²¹. Gregorio de Andrés no logró localizar el paradero de la copia de la obra inédita de Garibay. Estos volúmenes fueron sin lugar a dudas, los que posteriormente adquirió la biblioteca de Manchester.

En el catálogo que se imprimió con motivo de la segunda subasta de 1870, dichas copias aparecían junto a otros manuscritos de tipo genealógico y cronístico. Entre ellos figuraba por ejemplo una copia manuscrita del siglo XVI del *De Rebus Hispaniae* (1528) del Obispo don Rodrigo Jiménez de Rada²². Se sabe que durante estos días no sólo se subastaron fondos librescos de procedencia altamirense. Salieron a la venta durante la primera y segunda subasta, a modo de principales reclamos, los comentarios de Beato al *Apocalipsis* de San Juan del siglo XII, que en opinión de Gregorio de Andrés provenían de la biblioteca del monasterio de San Millán de la Cogolla. Se procedió también a la venta de dos gruesos volúmenes de las *Grandes Chroniques de France*, redactadas durante el siglo XV en la abadía de San Denis en Francia. Estas obras, junto a la copia manuscrita de la obra inédita de Garibay se encuentran hoy en día repartidas entre las secciones de manuscritos

19. Andrés (1986).

20. La primera venta empezó el 24 de enero de 1870 y acabó el 29 de este mismo mes. Véase la *Première partie. Catalogue de la Bibliothèque [...]*, Paris, 1870. La tercera subasta tuvo lugar desde el último día de mayo hasta el 4 de junio de 1870. Véase *Troisième partie. Catalogue de la Bibliothèque de son excellence le Marquis d' Astorga, etc.*, Paris, Librairie Bachelin-Deflorenne, 1870.

21. Véase *Deuxième partie. Catalogue de la Bibliothèque [...]*, Paris, 1870.

22. Véase *Historia manuscrita de los reyes de España [...]*. El manuscrito se conserva en la John Rylands Library, Spanish Manuscripts, Crawford 1.

franceses, latinos y españoles de la *John Rylands*. Su adquisición no fue directa ya que la biblioteca fue fundada a finales del siglo XIX y sus políticas de adquisición no empezaron hasta entonces.

El lote de libros fue adquirido por Enriqueta Augustina, viuda de John Rylands, a través de la compra de los manuscritos de otra biblioteca, la de los Condes de Crawford. La compra se efectuó en 1901, un año después de que la biblioteca abriese al público²³. Es posible que de la misma manera que lo hizo la biblioteca de los Abogados de Edimburgo en 1825, la biblioteca Lindesiana (de origen escocés también, perteneciente a los Condes de Crawford) comprase directamente estas obras en París en mayo de 1870. Con la celebración de la tercera y última subasta en París, se puso punto final al “procedimiento poco digno y bochornoso” del proceso de disgregación del patrimonio bibliográfico de la casa de Altamira, que en palabras de Gregorio de Andrés, constituyó “uno de los mayores desastres que en orden a documentos y libros antiguos presencié el pasado siglo XIX”. Las copias manuscritas de la obra de Garibay pasaron así de un fondo nobiliario a otro.

La hipotética compra por parte del vigésimo quinto conde de Crawford y octavo conde de Balcarres (1812-1880) y de su hijo, James Ludovic (1847-1913), se efectuó en pleno proceso de cambio generacional a la cabeza de esta familia escocesa con solar establecido en la localidad de Lindsay. Del mismo modo que la biblioteca de Altamira, la biblioteca Lindesiana empezó a reunir su particular colección de libros y códices desde por lo menos tres siglos atrás. Los más de doscientos mil volúmenes que los condes de Crawford atesoraron, se fragmentaron a través de una serie de ventas que arrancaron a partir de 1887. Una vez más, los manuscritos de Garibay volvían a experimentar una nueva historia trágica relativa a la disolución de un patrimonio bibliográfico procedente de noble alcurnia²⁴. Como bien lo apuntó el doctor Fernando Bouza, las genealogías tienen tendencia a correr manuscritas habida cuenta de su carácter intrínsecamente práctico. Según este precepto, se puede interpretar que la adquisición por parte de la *Bibliotheca Lindesiana* de las copias de Garibay testimoniaba del afán de unos nobles escoceses por componer una biblioteca del saber en la cual, las obras de genealogías no podían faltar. La razón es que estas respondían al concepto básico y esencial de dicha ciencia, es decir, la parentela universal.

Los fondos nobiliarios desempeñaron un papel decisivo en la recepción de la obra de Garibay. No hay duda de que se trataba de fondos inicialmente establecidos para fundamentar y legitimar títulos, derechos y posesiones de tierras. Por lo tanto, se podría encontrar cierta lógica en la adquisición de estas copias por parte de los condes de Crawford. Cabría ahora preguntarse cuál fue la razón (en caso de que existiese alguna) que pudiera explicar que la copia de las *Dignidades seglares* viniese a parar en la *John Rylands*.

23. El fondo manuscrito proveniente de la biblioteca Lindesiana venía a complementar el lote de crónicas impresas españolas adquiridas a través de la compra en 1892 de la Althorp Library o fondo Spencer de la *John Rylands*.

24. Véase Barker (1977).

4. ¿Una senda inglesa de la historiografía española? O una mera recepción bibliográfica en medio de compras masivas de libros

Desde 1825, el afán de la biblioteca de los Abogados por hacerse con libros procedentes de la colección Altamira, demostró que el interés británico por la historia de España era una realidad tangible. Apoyándose en una tradición que arrancó con la publicación de las obras de Robertson a mediados del siglo XVIII, se intentaba encontrar en la historia de la Monarquía Hispánica un modelo a la hora de orientar la realidad imperial británica. Por todo cual, se hacía necesario rescatar entre otras cosas, a los antiguos cronistas reales y sus obras. En efecto, a través de autores como Garibay se podía recomponer parte del aparato jurídico-político que intentó legitimar la experiencia imperial española recurriendo a historias y genealogías como instrumentos político-morales de defensa de dicha realidad. No sería descabellado pensar que las *Dignidades seglares* de Garibay se utilizaron como manuales destinados a facilitar la lectura del lote de crónicas adquiridas por la biblioteca Lindesiana. Sin embargo, es también posible que simplemente acabasen allí por la inercia de una venta de lotes de libros.

Después de reflexionar sobre la colección de manuscritos españoles conservados en la biblioteca Británica, Barry Taylor comentaba que “durante este período se vendieron en la capital inglesa las bibliotecas de José Antonio Conde, de los hermanos Iriarte y de Mayans”²⁵. Todo lo cual, contribuyó a impulsar una Edad de Oro de la circulación del libro español en los mercados bibliófilos. Intereses y curiosidades se despertaron entre el público británico. Por su parte, las crónicas españolas generaban expectativas entre los compradores. En los catálogos de ventas, la alusión a las crónicas en las portadas de los mismos, actuaba a modo de reclamo. La adquisición de este tipo de fondos bibliográficos se inscribió dentro de un contexto favorable al desarrollo en tierras británicas de un sentimiento hispanófilo característico de la segunda mitad del siglo XIX. En Inglaterra en particular, como bien lo señaló David Howarth “*Spain was much in the air in the Augustan and Victorian periods*”²⁶. Los puntos de convergencia ideológica a través de la cultura liberal hispano-inglesa se aglutinaban en torno a hitos históricos tales como por ejemplo, la resistencia española frente a Napoleón, el trienio liberal y la abolición de la Santa Inquisición²⁷. La familiarización con el libro español por parte de los eruditos británicos contribuyó al desarrollo de un mayor conocimiento crítico de la realidad española y de su historia.

A pesar de todo, los intereses de hispanistas tales como Ticknor o Sir William Stirling Maxwell solían girar en torno a la literatura y al arte español. La sed bibliófila pudo más que el deseo de conocer el elenco nobiliario compuesto por un cronista que en el fondo tuvo más de genealogista, de heraldo o de rey de armas

25. Véase Taylor (2009).

26. Véase Howarth (2007: xii).

27. Véase Bouza (2007: 23).

que de historiador²⁸. Lo cierto es que cuando la *John Rylands* adquirió la copia de *Las dignidades seglares*, habían pasado los tiempos en los cuales predominó socialmente el valor normativo de la tradición. La legalidad contemporánea se adaptaba a duras penas al recuerdo de una sociedad articulada en torno al privilegio y en la cual, la genealogía actuó a modo de juez (como había sido el caso a finales del siglo XVI). La cita de Voltaire afirmando que “quién servía bien a su patria no precisaba de antepasados” seguía causando estragos. Ya eran otros tiempos. Eran tiempos durante los cuales la obra de Garibay difícilmente podía suscitar interés por parte del lector británico más allá de la curiosidad por el tópico del “hambriento genealogista español” verdadero “falsario” perteneciente al estraperlo de la memoria.

La importancia del fondo Garibay de la *John Rylands*, radica en el hecho de que la copia constituye una de las pocas versiones manuscritas que quedan de la obra original²⁹. En pos de una posible publicación de *Las dignidades seglares*, que todavía no se ha visto culminada³⁰, el cotejo con los manuscritos de Manchester podría resultar de lo más provechoso.

A modo de conclusión

A guisa de colofón, fuerza es de constatar que la copia de la obra de Garibay no ha tenido significado más allá que el de la simple fruición con la cual se leyeron a principios del siglo XX crónicas españolas en una Gran-Bretaña preocupada por su devenir imperial. Obviando el gozo sensual generado por la evocación del tópico relativo a la imagen de una nobleza decadente y por las historias de casas nobles que el tiempo destruyó, lo cierto es que los papeles de Garibay constituyen un islote más dentro del gran conjunto bibliográfico de obras que circularon entre la Península y las tierras británicas. Obras que en palabras del profesor Bouza (2007: 45) “van y vienen del Reino Unido a España y de los tiempos contemporáneos al Renacimiento. Eso tienen los libros y las lecturas, anglohispanas o no, que como embajadores del alma, van y vienen sin cesar, *to and from*, de un sitio a otro, acá y allá”³¹.

28. Véase Moya (1999, 14).

29. Se sabe que a principios del siglo XVII, *Las dignidades seglares* fueron reutilizadas por el sucesor de Garibay en el cargo de Cronista de su Majestad, Fray Prudencio de Sandoval. Éste último publicó en Madrid en 1600 el *Origen y antigüedad de muchas casas ilustres de España [...]*. Sandoval adquirió los papeles de Garibay habida cuenta de la obligación según la cual, los cronistas del rey tenían que entregar tras su muerte sus escritos para que sus sucesores pudiesen aprovecharse de estos. Según este proceder, se entendía que el verdadero propietario “intelectual” de esta documentación era el Rey. En primera y última estancia, el único cronista, el ser absoluto en materia de narrativa del poder, lo encarnaba el propio rey.

30. El último tomo del manuscrito original de *Las dignidades seglares* conservado en la Real Academia de la Historia en Madrid, ha sido el que ha generado más interés por parte de la crítica a lo largo del siglo pasado. A modo de apéndice, se conservan en este tomo las *Memorias* de Garibay. Véase la edición que Moya (1999) hizo de las mismas.

31. El comisario de la exposición Anglo-Hispana retoma aquí las palabras del galés James Howell (Bouza, 2007: 28). La cita se extrajo del *Lexicon tetraglotton. An English-French-Italian-Spanish dictionary, etc...* Esta obra se publicó en Londres en 1660.

Resulta curioso que el lema de este demiurgo de Clío que fue Garibay, “*in labore quies*”, parezca tan similar al del ex libris de John Rylands “*nihil sine labores*”. Quizás a través de esta coincidencia pueda vislumbrarse la lógica íntima de los fondos bibliográficos conservados en Deansgate. No hay que olvidar que uno de los objetivos perseguidos al edificarse este soberbio templo del saber, fue el de enaltecer y de ennoblecer la memoria de un empresario cuyo lema “*Dignity and industry*” aparece esculpido en los muros mismos de la biblioteca. Se quisieron anudar así, virtudes de dos épocas reunidas en torno a unos fondos que componen la base alrededor de la cual se articula el rico patrimonio bibliográfico de la John Rylands. Acervo en cuyo seno descansa una senda inglesa de la historiografía española que todavía queda por andar.

Bibliografía

- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (2000): “La historia, los historiadores y el Rey en la España del humanismo”, en *Imágenes históricas de Felipe II*, coord. A. Alvar Ezquerro, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 217-255.
- , (2010): “Esteban de Garibay (1533-1599) o doce claves y algunas relecturas para entender la paralización de la renovación historiográfica española”, en *Revista de historiografía*, (en prensa).
- ANDRÉS, Gregorio de (1986): “La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la Casa de Altamira”, en *Hispania*, Madrid, CSIC, nº 46:164, pp. 587-635.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando J. (2007): *Anglo-Hispana: Cinco siglos de autores, editores y lectores entre España y el Reino Unido*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- CRUZ, Anne J. ed. (2009): *Material and Symbolic Circulation between Spain and England, 1554-1604*, Hampshire, Ashgate.
- GRAFTON, Anthony (2007): *What was history?: the art of history in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- GRELL, Chantal dir. (2006): *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Age à la Révolution*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne.
- HOWARTH, David (2006): *The invention of Spain. Cultural Relations between Britain and Spain, 1770-1870*, Manchester, Manchester University Press.
- LOUDON, J. H. (1971): “The Astorga collection of Spanish Books now in the National Library of Scotland”, en *III Congreso Internacional de Bibliofilia*, Barcelona, pp. 89-93.
- MOYA, Jesús ed. (1999): *Esteban de Garibay y Zamalloa. Discurso de mi vida*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- TAYLOR, Barry (1996): “Manuscritos hispánicos de la British Library: estado de su investigación y publicación”, en *Valoración de las fuentes históricas, jurídicas y literarias hispanas ante el siglo XXI*, Universitat de Barcelona (12-15 junio 1996). Artículo consultado el 19 de marzo de 2009 en <http://www.bl.uk/reshelp/findhelplang/spanish/hispcoll/hispanblspanish/hisman.html>

- THOMPSON, I. A. A. (2006): “Aspectos del hispanismo inglés y la coyuntura internacional en los tiempos modernos (siglos XVI-XVIII)”, en *Obradorio de historia moderna*, Santiago de Compostela, nº 15, pp. 9-28.
- TYSON, M. (1932): “The Spanish Manuscripts in the John Rylands Library”, en *Bulletin of the John Rylands Library*, Manchester, nº XVI.

La literatura como tapiz. A propósito de la línea Boccaccio-Masuccio-Mateo Alemán¹

Diana Berruezo Sánchez
Universidad de Barcelona

Palabras clave: intertextualidad, Boccaccio, Masuccio, Alemán, *novella*.

1. La literatura como tapiz

Los hilos que teje la literatura de todos los tiempos conforman un tapiz textual cuyos brocados traspasan, generalmente, fronteras geográficas y lingüísticas. Las reelaboraciones hilvanadas por escritores de muy diversa procedencia enhebran, así, un entramado de textos que recorre la historia de la literatura universal. Nuestra contribución a este congreso de reflejos y miradas literarias quiere recortar un pedazo de ese tapiz literario en el que las influencias italianas se deshilachan por algunas obras españolas de la literatura áurea.

Durante más de tres siglos, un gran número de escritores italianos recrea la tradición narrativa de las *novelle* bajo el magisterio de Giovanni Boccaccio. El caudal narrativo de estos escritores, o *novellieri*, servirá de fuente para el teatro y la novela moderna del occidente europeo. Recordemos, por ejemplo, que en la literatura inglesa algunas obras de Shakespeare se inspiran en cuentos italianos. El célebre drama *Romeo y Julieta* parte de una historia que recrearon tres *novellieri* italianos: Masuccio, Da Porto y Bandello. Concretamente, la versión que conocemos de los amantes de Verona fue tomada del francés Boaistuau basada, a su vez, en el relato de Bandello (Cfr. Obertello, 1964: 421).

En la literatura española es bien sabido el influjo de los *novellieri* en la comedia y la prosa del Siglo de Oro. El teatro español en tiempos de Lope de Rueda se nutría de cuentos italianos por medio de las adaptaciones de *novelle* que representaron las compañías de teatro en Italia (Arróniz, 1969: 290-291). La madurez del teatro

1. La presente comunicación se enmarca dentro de una investigación financiada por la Fundación Universitaria Agustí Pedro i Pons y realizada durante mi estancia en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.

áureo, con Lope de Vega a la cabeza, retoma, ahora sí directamente de textos italianos, las historias de Boccaccio, Giraldis Cintio o Matteo Bandello².

En cuanto a la prosa, la influencia italiana reverbera como fuente casi inagotable de temas, argumentos y motivos literarios en las colecciones de cuentos españolas, como *El Patrañuelo* de Timoneda (Pedrosa, 2004: 43). Asimismo, la narrativa española extrae de obras italianas parte del material con el que, junto a otras tradiciones, creará el extraordinario abanico narrativo que caracteriza la prosa de ficción del Siglo de Oro. Un ejemplo de ello lo expondremos más abajo a través del *Guzmán de Alfarache*.

2.- El magisterio de Giovanni Boccaccio

Las hebras que confeccionan la estofa de la cuentística italiana convergen en la magistral pluma de Giovanni Boccaccio: en él desemboca el legado narrativo medieval –los *fabliaux*, los *exempla*, las colecciones de cuentos orientales y la propia tradición autóctona– y de él parte la renovación de temas y estructuras que retomarán los *novellieri* posteriores³. Dentro del rico universo narrativo que recrea el *Decamerón*, cabe destacar la labor de Boccaccio por adaptar los cuentos medievales a los nuevos gustos burgueses de la Italia del siglo XIV. La obra de la tercera corona florentina pondera el ingenio, la argucia verbal y la *gentilezza* de espíritu como valores fundamentales de ese ideal burgués tan anhelado. Un ideal materializado en los diez jóvenes florentinos que se alejan de la plaga europea de 1348 recurriendo a una de las actividades más antiguas del ser humano: contar historias.

De entre las conquistas *boccaccianas* destaca, por encima de cualquier otra, la intrincada arquitectura narrativa que enmarca la colección de cuentos. Como ya señaló María Hernández, el marco constituye un recurso para comunicarse con el lector a través de “un sistema de múltiple inserción” (1998: 47-48). Como es sabido, en el *Decamerón* existen, por lo menos, tres niveles de recepción: a) el autor se dirige a sus lectoras, “marco del autor”; b) el autor cuenta las historias de unos narradores que cuentan cuentos a unos receptores, “marco de los narradores”; c) los narradores explican las historias que han visto u oído sobre unos personajes, “los cuentos”. Aunque se trata de un lugar común para cualquier estudioso de la literatura, traemos aquí a colación el marco narrativo porque será clave para entender el cambio que operan los prosistas castellanos sobre el material de partida.

La herencia que lega el *Decamerón* –la *novella* como entretenimiento, el gusto por lo burgués, por lo cercano y por la crónica ciudadana– se extiende por todo el Renacimiento italiano. Cabe matizar, no obstante, que el fervor humanista y el cultivo del latín durante la primera mitad del siglo XV, por un lado, y la predilección

2. Muchas son las comedias de Lope de Vega que atesoran influjo italiano en sus argumentos. Remitimos a algunas referencias bibliográficas: ARRÓNIZ (1969: 294-299); NAVARRO (2001: 22-24).

3. Para un elenco de *novellieri* de los siglos XIV, XV, XVI e inicios del XVI (de Boccaccio a Malespini), cfr. Rotunda (1930: 334).

de la lengua vulgar para la cuentística, por otro, retrasaron la “nueva proliferación del cuento” hasta la segunda mitad del siglo (Trigueros, 1993: 153). De ese renacer de la cuentística, Rotunda (1930: 334) selecciona las siguientes colecciones de entre las más importantes: *L'insalatella* de Sermini (1424), las *Facezie* de Poggio Bracciolini (1450), *Il Novellino* de Masuccio Salernitano (1476) y *Le Porretane* de Degli Arienti (1478).

A España llega también ese nuevo gusto literario de tal manera que los cuentos medievales, de temática maravillosa o fabulística, dejan paso, en el Renacimiento, a cuentos novelescos, sobre todo cómicos y chistosos (Pedrosa, 2004: 34). Para entonces, el legado de *novelle* italianas de cuño *boccacciano* se había multiplicado exponencialmente. De ahí que los escritores castellanos encontraran una fecunda cantera de historias y leyendas en los nuevos aires que llegaban de Italia. Una de las fuentes que sirvió para construir la ficción narrativa de nuestro Siglo de Oro la encontramos, precisamente, en la colección de cuentos de Masuccio Salernitano: *Il Novellino*.

3. Masuccio entre los *novellieri* influyentes

Los escarceos literarios de Masuccio Salernitano, apodo de Tommaso Guardati, empezaron a circular manuscritamente, en forma de cuentos sueltos, en las cortes aragonesas de Nápoles hacia 1458 (Petrocchi, 1961: 588). Sin embargo, habrá que esperar hasta 1476 para la publicación, póstuma, del conjunto de relatos que hoy conocemos como *Il Novellino*.

Esta colección de cuentos se abre con un prólogo del autor, sigue con cincuenta *novelle* –divididas en cinco partes temáticas– y se cierra con un “Parlamento dello autor con il libro suo”. Dentro de la superestructura del marco –el *proemio*, los *cuentos* y el *epílogo*– se articulan las microestructuras de los relatos –compuestas por un *argumento*, una *dedicatoria*, un *exordio*, la *narración* y un espacio que lleva por título *Masuccio*. El escritor resume la historia en el *argumento*; se sirve de una *dedicatoria* y unas cartas iniciales (*exordio*), nunca enviadas en la mayoría de los casos y destinadas a ilustres personalidades, para cumplir los prolegómenos del cuento; y, como compendio final, la propia voz del narrador expone la moraleja del cuento (*Masuccio*). De entre los temas que estructuran las cinco partes del volumen, encontramos la sátira anticlerical, los relatos de burla y befa, la crítica del “defettivo muliebre sesso” –que entronca con la virulenta misoginia medieval–, las historias de amor cómicas y trágicas y, finalmente, las ejemplarizantes magnificencias de príncipes virtuosos.

Curiosamente, se trata de una colección de cuentos de la que no se conoce ninguna traducción al español y, sin embargo, constituye una fuente sumamente influyente. La crítica ha establecido lazos de unión entre los cuentos del *Novellino* y numerosos textos del Siglo de Oro. Por ejemplo, con el anónimo *Abencerraje*, con el *Lazarillo*, con el *Patrañuelo* de Timoneda, con *Las novelas en verso* de Tamariz, con

las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, con el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, con el *Fabulario* de Sebastián Mey y con algunas comedias de Lope de Vega (Pedrosa, 2004: 47 y Navarro, 2007: 251). Es más, Helí Hernández (1982: 84-85), que ha realizado un detenido análisis de los antecedentes italianos en la picaresca, concluye que los autores españoles recurrieron a la mina inagotable de los *novellieri*, especialmente de Masuccio Salernitano y de Boccaccio. Veamos a continuación uno de los textos que más influencia recoge del *novelliere* salernitano: el *Guzmán de Alfarache*. Para ello, dividiremos la explicación en dos partes centrándonos, primero, en las aventuras del pícaro y, luego, en las novelas intercaladas.

4. El *Novellino* en el *Guzmán*: las aventuras del pícaro

Como es sabido, el proceso de actualización implica varias transformaciones. Por eso, los novelistas españoles rescatan temas y motivos de la cuentística italiana a la vez que moldean el material heredado. La novela picaresca relata numerosas aventuras del protagonista inspirándose en relatos italianos; al mismo tiempo, los lances picarescos están revestidos de una nueva estructura narrativa: la autobiografía. En la actualización castellana, por tanto, la autobiografía del pícaro constituye el marco en el que se suceden distintos episodios y en el que se intercalan los diferentes cuentos de corte italiano.

En relación con las aventuras del pícaro, la crítica ha evidenciado la deuda del *Guzmán* con algunos cuentos *masuccianos*. Rosa Navarro (2007: 250-251) ha analizado el episodio del *Guzmán* (II, iii, 6), el famoso engaño al fraile, en estrecha relación con el cuento XVI del *Novellino*. Resumamos brevemente los paralelismos:

La estafa que Guzmán perpetra, junto a la complicidad de su madre, sobre un predicador de Sevilla sigue muy de cerca el engaño de dos salernitanos a San Bernardino, un afamado predicador de Florencia. En los dos casos, uno de los estafadores (Guzmán en la obra de Mateo Alemán y Angelo Pinto en el cuento de Masuccio) finge haberse encontrado una bolsa llena de dinero; movidos por simulada compasión, deciden devolverla a su dueño y, para ello, la entregan al predicador de la ciudad. El hombre de Iglesia alaba su magnanimidad y, para recompensar tan buena obra, decide recaudar dinero entre los fieles durante el sermón dominical. Guzmán y Angelo ven recompensado su engaño con la colecta de los fieles. Luego, los cómplices (la madre en el *Guzmán* y el Vescovone en el *Novellino*) fingen ser los verdaderos dueños de la bolsa. En ambos casos, los cómplices describen minuciosamente la bolsa y el contenido para hacer más verídico su engaño. Al final, el predicador queda doblemente estafado: por haber dado la colecta dominical al estafador y por haber restituido la bolsa a los cómplices.

Mateo Alemán, sin embargo, en el proceso de adaptación, lleva el cuento de Masuccio más allá de la propia fuente. En el *Guzmán de Alfarache* el episodio se inserta dentro de la trama argumental del protagonista de manera que se amplían las consecuencias del relato *masucciano*. El engaño del pícaro se prolonga hasta el

extremo de que el predicador sigue beneficiando a Guzmán incluso ofreciéndole gobernar la hacienda de una respetable señora. La confianza que el fraile deposita en el pícaro se ve traicionada por la mala conducta de Guzmán ya que, por la fuerza de la costumbre, también acaba robando a la señora. Esa cadena de estafas le vale el destierro a galeras.

El engaño al fraile en el *Guzmán*, por tanto, sirve de punto de partida para desarrollar más acciones y aventuras. Lo que había sido un cuento insertado en un marco estático —recordemos que las historias del *Novellino* se suceden una detrás de otra unidas por el elemento temático—, en el *Guzmán* se convierte en un potencial argumentativo que se expande. Es decir, el marco de la narración no es ya un recurso para insertar novelas, sino que las novelas, convertidas en episodios, conforman el devenir del marco o trama argumental.

Para ilustrar mejor esa nueva técnica argumental, expondremos otro episodio del *Guzmán* cuya inspiración también se encuentra en fuentes italianas⁴: la burla que una matrona romana gasta a Guzmán en II, i, 5. Como intermediario en los amores entre su amo (el Embajador de Francia) y Fabia, Guzmán sucumbe a los engaños y la burla de la mujer. Recordemos que el pícaro acude a la cita con la señal acordada pero no consigue la respuesta esperada. Vuelve a intentarlo en una noche de tormenta y, para mayor escarnio, después de estar bien empapado, la dama accede a dejarlo entrar a un patio; sin embargo, lo único que consigue es esperar toda la noche, a la intemperie, en un corral maloliente. Al día siguiente, Guzmán, aun no queriendo que nadie se entere de lo acontecido, acaba siendo el hazmerreír de Roma: mientras habla con Nicoleta, la criada de Fabia, Guzmán es embestido por un cebón que se ha escapado de las caballerizas; se arma tal alboroto que queda todo sucio y enlodado.

Hasta aquí la burla recuerda al primer engaño que sufre Andreuccio de Perugia durante su estancia en Nápoles a manos de una siciliana; Andreuccio también acaba mofado por el vecindario cuando cae en el hediondo pozo ciego de la vecindad (*Decamerón*, II, 5). Ahora bien, las consecuencias de las tretas femeninas se extienden en el *Guzmán*. Este episodio repercute en la vida del pícaro de tal manera que, dos capítulos más adelante, Guzmán decide marcharse a Florencia para no seguir siendo objeto de burla. Recordemos que, en el *Decamerón*, Andreuccio recobraba el dinero que había perdido y se volvía a su tierra natal; el cuento quedaba, por tanto, cerrado en su propia circularidad narrativa.

4. Son muchos los episodios del *Guzmán* que, según ha señalado la crítica, encuentran sus antecedentes en novelas italianas. Señalamos, a continuación, algunos de ellos: aventuras de engaños, como el *Guzmán*, I, ii, 8 en relación con varias fuentes italianas, por ejemplo, el *Decamerón*, II, 5; *Guzmán*, II, iii, 9 con los *Hecatomi* de Giraldo Cinthio, III, 6; y *Guzmán*, I, iii, 1 en relación con *Novelle*, III, 20 de Bandello (Rotunda, 1933: 131). El caso de Guzmán II, ii, 8 recoge elementos presentes en los *novellieri*, como el amor, la deshonra, la venganza o la crueldad; no obstante, no puede vincularse con una fuente directa (Helí Hernández, 1982: 63-65).

5. El *Novellino* en el *Guzmán*: las novelas intercaladas

A propósito de los *excursos* e historias intercaladas en el *Guzmán de Alfarache*, es interesante notar las distintas consideraciones críticas que han recibido a lo largo del tiempo. Primero, los cuentos se vieron como impedimento a la lectura; de ahí que se publicaran ediciones del *Guzmán* mutiladas de novelas intercaladas (Brau, 1991: 23). En cuanto a las digresiones, el propio Alemán es consciente de la interrupción narrativa que suponen cuando pide disculpas al lector por haberse extendido en demasía. Por ejemplo, en II, iii, 4, el narrador da voz a un lector cansado e impaciente por saber cómo avanza la historia: “Razón pides, no te la puedo negar y, pues con tanta facilidad te la concedo, concédeme perdón de aquesta culpa; que ya vuelvo” (Alemán, 2004: 646).

Afortunadamente, en los últimos años, los estudios sobre la obra de Mateo Alemán han reivindicado las digresiones como mecanismo para encontrar el verdadero sentido del *Guzmán*. Por su parte, las novelas intercaladas –consideradas como mero entretenimiento que respondía al gusto estético de la variedad en la época de Alemán– han sido examinadas recientemente como parte inextricable de la trama argumental; no son un oasis de distracción, sino que cumplen una función clara respecto al propósito general de la obra (Brancaforte, 1980: 36 y Brau, 1991: 30-60). Asimismo, la crítica ha evidenciado que estos cuentos interpolados no reflejan un mundo ideal –como se creía–, sino un mundo igual de desolador que el del pícaro (Brau, 1991: 29-32).

Los protagonistas de la primera historia intercalada, ‘Ozmín y Daraja’, utilizan en su propio beneficio las tretas necesarias para conseguir un desenlace amoroso feliz. Según Brancaforte (1980: 79-82), que observa técnicas de anticipación en el *Guzmán*, la conversión final de Ozmín y Daraja al cristianismo responde a un objetivo materialista: estar juntos en el amor. De la misma manera, la conversión final del pícaro tiene, según el crítico, un objetivo funcional: salvarse de las galeras. La segunda de las historias, ‘Dorido y Clorinia’, tiene un final trágico en el que la venganza se erige como moraleja. Para Brancaforte (1980: 38), esta historia constituye una bisagra entre la primera y la segunda parte: los motivos de la novela corta intercalada (venganza, violenta sensualidad, crueldad y falta de compasión) son recursos que aparecen en la segunda parte del *Guzmán*. En ‘Don Álvaro de Luna’, la tercera de las novelas intercaladas, veremos cómo se impone la burla en las relaciones amorosas. Por último, en ‘Bonifacio y Dorotea’, el engaño de Dorotea queda sin ser desvelado y sin recibir la punición que merecería.

Además de las interpretaciones que han experimentado estos relatos, nos interesa señalar otro elemento que aúna a tres de las cuatro novelas interpoladas: la procedencia italiana. Un origen que a veces se desdibuja en la apropiación y manipulación que ejerce Mateo Alemán en los modelos italianos. La libertad con la que mezcla sus fuentes impide, a veces, encontrar antecedentes únicos; por eso, el final trágico de la novela intercalada que cierra el primer libro del *Guzmán*, ‘Dorido y Clorinia’, apunta hacia varios cuentos de Bandello (Helí Hernández, 1982: 41).

En otras ocasiones, la identificación de las fuentes es diáfana: la historia de ‘Don Álvaro de Luna’ sigue muy de cerca la estructura del cuento XLI del *Novellino* y la historia de ‘Bonifacio y Dorotea’, intercalada al final de II, ii, también retoma una *novella* de Masuccio, la número XXXII.

Detengámonos en la tercera historia que inserta Mateo Alemán, ‘Don Álvaro de Luna’. En este relato se puede rastrear un *continuum* que podemos describir en la línea Boccaccio- Masuccio- Alemán. Además de la inspiración que aportó la *novella* XLI de Masuccio (Rotunda, 1933: 130; McGrady, 1966: 203-210; Helí Hernández, 1982: 56-58; Navarro, 2007: 240), la crítica ha señalado otros antecedentes que acaban de perfilar el relato, como *Decamerón*, V, 9 (Rotunda, 1933: 131) y *Decamerón*, II, 3 (Ricapito, 1969: 84). La primera, sobre todo, por el detalle del amante empobrecido; la segunda, por los motivos del disfraz y del engaño.

No obstante, aunque es el cuento del *Novellino* la fuente que inspira la historia de ‘Don Álvaro de Luna’, la recreación de Mateo Alemán incorpora innovaciones que muy bien resume McGrady (1966: 207):

Alemán’s changes include a different narrative point of view, a new introduction, the grafting of another novella upon the original story, and a different ending, in addition to the usual alterations of names, nationalities, historical setting, and scene of action. It is therefore apparent that Alemán’s version contains as many differences from Masuccio’s tale as similarities to it.

El cambio en el punto de vista se explica, según McGrady, por el cambio de paradigma que se establece entre el Renacimiento italiano y el Barroco español; entre la exaltación renacentista de la sensualidad y la desilusión barroca en las relaciones amorosas. En este sentido, las diferencias en el final de las dos historias son sintomáticas: en la narración de Alemán, los amantes no acaban consumando su amor; en cambio, en el cuento italiano, el final está lleno de alegría, regodeo y exuberante inmoralidad.

Alemán’s ending has none of the joy of living and the exuberant immorality of his Italian model; rather it echoes the somber overtones of *Guzmán de Alfarache*, where the protagonist’s amorous adventures inevitably fail, leaving him the butt of raillery. (McGrady, 1966: 206)

A las magistrales explicaciones del crítico norteamericano, podríamos añadir una nueva perspectiva. Como ya hemos comentado, Masuccio apostilla siempre sus relatos con ese espacio dedicado a la moraleja de los cuentos. En esta ocasión, en el cuento número XLI, el autor del *Novellino* nos recuerda que, de todo lo contado en la narración, el final feliz es secundario.

Se la notevole intramessa del falso diamante da una donna composta deve essere e meritamente commendata, non meno piacere considerare se può la singolare beffa da

lei medesima fatta a Ciarlo col travaglio di mente, con li diversi pensieri, e col timore insieme che in sì lunga notte ricevette; ma dopo che la cosa in tanto lieto fu terminata, mi pare che solo la conclusione de le donne che mandano a richieder gli uomini prender se ne debbia. (Masuccio, 2000: 482)

La intención moralista de Masuccio insiste en que la lección que debemos sacar de esta placentera historia no es el desenlace, sino la advertencia acerca de las argucias femeninas. Esa intención es la que queda, precisamente, bien recogida y actualizada en la versión de Mateo Alemán. El sevillano no da opción al comentario, sino que, directamente, aborta el final feliz. Por tanto, la sensibilidad barroca, a la que se adscribe el *Guzmán de Alfarache*, reelabora los materiales de la *novella* de entretenimiento, como decía McGrady, para adaptarlos a un nuevo gusto estético y social. Ahora bien, no debe olvidarse que la voz de Masuccio, a través de los comentarios moralizadores, ya aportaba notas de pesimismo y desengaño a todas las historias de amor cuyo final podía parecer distendido y ameno; es ese, justamente, el testigo que recoge Mateo Alemán.

En este sentido, es pertinente preguntarse qué es lo que pudo atraer tanto a nuestro prosista de la colección de cuentos de Masuccio. La crítica conviene en señalar las diferencias de tono que existen entre las *novelle* de entretenimiento –placenteras, cómicas e ingeniosas– y la recreación de Mateo Alemán –sarcástica, agria y cruel– (Ricapito, 1969: 93). No nos parece casual que ese tono vengativo, iracundo y polémico que encontramos en muchos cuentos del salernitano (Porcelli, 1967: 14-15) sea el que predomina en las novelas interpoladas del *Guzmán*.

6. El tono de Masuccio en el *Guzmán*

Con una clara voluntad ejemplarizante, Masuccio presenta, narra y apostilla sus relatos dejando poco margen a la libre interpretación. Casi a modo de *exemplum* medieval, Tommaso Guardati engarza sus *novelle* de forma que podamos reconstruir su visión del mundo. El *Novellino* se mueve, según señala Luigi Reina, entre dos polos: el *ludus* y el *exemplum*. “La tecnica è, in parte, quella dell’*exemplum* medioevale, ma l’argomentazione è in genere piuttosto differente e alquanto varia” (Reina, 2000: 84).

Efectivamente, por más que Masuccio se aferrara a una tradición ya caduca y se opusiera a la cultura reinante de su tiempo, el *Novellino* no podía sustraerse a la usanza de las *novelle*: esto es, al entretenimiento. Eso sí, abastecido de temas y técnicas de la cuentística italiana, Masuccio reviste los cuentos de un austero sayo moral con el que oponerse a la engalanada realidad que lo rodea. Un ropaje con el que muestra su rechazo a las costumbres cortesanas coetáneas:

Così le allusioni diciamo cronachistiche, la rinuncia al vagheggiamento di mondi autonomi preparano l’attitudine a creare –al di là della mera polemica o del puro diver-

timento- un isolato modello di scrittura funzionale, singolare presenza in un contesto letterario altrimenti orientato. [...] Siamo distanti da quella passiva ripresa di un luogo comune ravvisata da qualcuno, dall'insistita variazione su un tema letterario, pretesto per costruire pagine più o meno musicali; si istituisce un rapporto tra narrazione e giudizio, premessa d'uno stile tutto attento a far risaltare gli esiti di una puntigliosa analisi della realtà. (Pastore, 1969: 246)

De esta manera, los recursos utilizados por Masuccio en el *Novellino* se dirigen hacia una escritura funcional que recurre al viejo tópico del *docere et delectare*. El entretenimiento se lo proporciona la misma técnica de la *novella*, la instrucción la impone Masuccio con esos flancos que elucidan el relato (*exordio* y *Masuccio*). A través de recursos que giran en torno a la veracidad –como la apelación a la autoridad o la ubicación de las historias en coordenadas espacio-temporales cercanas–, Masuccio consigue retratar los vicios de esa sociedad que tanto reprueba. No olvidemos que algunos de los escritores castellanos que encuentran inspiración en cuentos del salernitano también critican duramente los vicios de una sociedad corrupta. Sin ir más lejos, Mateo Alemán sanciona un extenso catálogo de inmoralidades humanas en el *Guzmán*.

Masuccio reviste su colección de cuentos con un aura de pesimismo que se contrapone al optimismo general de las cortes aragonesas. Para el salernitano, las galas cortesanas no son más que una manifestación vacua del ser humano y deben ser combatidas. La disconformidad para con su tiempo se deja sentir en el tono de su libro: crítica punzante, análisis moralizante de los comportamientos humanos y fin ejemplarizante. ¿No recuerda esta actitud al atalaya de la vida humana? ¿Será que Mateo Alemán entendió perfectamente el objetivo de Masuccio?

Masuccio Salernitano toma el modelo de Boccaccio pero lo reviste de intenciones distintas y de un tono que nada tiene que ver con la vivacidad, la alegría y el sosiego que reinan en el bucólico jardín del *Decamerón*, donde los narradores amenizan sus tardes con historias risueñas, entretenidas y burlescas. Bien es verdad que el conjunto de novelas *boccaccianas* critica aspectos de la realidad circundante –como la cultura de la penitencia– pero expone, al mismo tiempo, una cosmovisión del mundo nada al uso. La instrucción *boccacciana* no pasa por las enseñanzas morales, sino por un ideal de vida humano, “un proyecto hedonista de disfrute literario que conduzca al hombre a la regeneración mediante el empleo de la inteligencia” (Hernández, 1998: 63).

El tono de la propuesta *decameroniana* es diametralmente opuesto al que asume Masuccio. Además, el salernitano se posiciona en una visión totalmente personal respecto a otros *novellieri* de su tiempo: una visión crítica, cáustica y satírica. Una postura que recuerda, inevitablemente, a la intención de Mateo Alemán. Si bien es verdad que muchas historias en el *Guzmán* están tomadas de *novellieri* cuyo fin es el entretenimiento, el pesimismo general de la obra de Mateo Alemán se acerca a la voz *masucciana*. Ambos autores adoptan una misma actitud al poner su pesimismo por escrito; ambos escritores moralizan y apostillan la materia narrada. El tono mo-

ralizante de los cuentos de Masuccio queda, por tanto, perfectamente revitalizado en el *Guzmán*.

Para terminar, podemos concluir que los novelistas españoles recogen temas y motivos de la cuentística italiana otorgándoles una estructura diferencial que consolidará la novela española. Como ya hemos señalado, las *novelle* se convierten en episodios que enmarcan la trama argumental. Por otro lado, observamos cómo el *Guzmán de Alfarache* reelabora historias amorosas de desengaño, traición y venganza de acuerdo a la nueva sensibilidad barroca en la que se inscribe. Ahora bien, la preferencia por una fuente concreta no debe entenderse como una casualidad, sino como una afinidad electiva del autor. Mateo Alemán, para tejer las historias de su obra, ha decidido estirar de la madeja que le proporciona un determinado *novelliere* italiano. El autor sevillano se decanta, no casualmente, por un escritor sarcástico y pesimista que apostilla deliberadamente cada una de las historias narradas. Ese escritor es Masuccio Salernitano.

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo (2004): *Guzmán de Alfarache en Novela Picaresca, I*, ed. R. Navarro, Madrid, Biblioteca Castro.
- ARRÓNIZ, Othón (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.
- BOCCACCIO, Giovanni (1998): *Decamerón*, ed. M. Hernández, Cátedra, Madrid.
- BRANCAFORTE, Benito (1980): *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- BRAU, Jean-Louis (1991) : *Fonction des nouvelles intercalées dans le roman espagnol au siècle d'or*, Niza, Publication de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice.
- MASUCCIO SALERNITANO (2000): *Il Novellino nell'edizione di Luigi Settembrini*, ed. S. Nigro, Milán, RCS Libri.
- MCGRADY, Donald (1966): "Masuccio and Alemán: Italian Renaissance and Spanish Baroque", *Comparative Literature*, XVIII, 3, pp. 203-210.
- NAVARRO, Rosa (2001): "Lope y sus comedias de enredo con motivos boccaccianos", *Insula*, 658, pp. 22-24.
- , (2007): "Masuccio y la novela española de la Edad de Oro" en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, ed. N. Muñiz, Florencia, Franco Cesati Editore, pp. 233-252.
- OBERTELLO, A. (1964): "Shakespeare e l'Italia", *Lettere italiane*, 16, 4, pp. 415-423.
- PASTORE, Renato (1969): "Per un'interpretazione del *Novellino* di Masuccio Salernitano", *Cultura neolatina*, XXIX, 1-2, pp. 235-265.
- PEDROSA, José Manuel (2004): *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- PETROCCHI, Giorgio (1961-62): "Masuccio Salernitano" en *Letteratura italiana. I minori*, I, Milán, Marzorati, pp. 587-594.

- PORCELLI, Bruno (1967): "Il Novellino di Masuccio", *Ausonia*, XXII, 1-2, pp. 13-29.
- REINA, Luigi (2002): *Masuccio Salernitano. Letteratura e società del Novellino*, Salerno, Edisud.
- RICAPITO, Joseph V. (1969): "From Boccaccio to Mateo Alemán: Essay on Literary Sources and Adaptations", *Romanic Review*, 60, 2, pp. 83-95.
- ROTUNDA, Dominic P. (1930): *A Tabulation of Early Italian Tales*, Berkeley, University of California Press, pp. 331-343.
- , (1933): "The *Guzmán de Alfarache* and Italian Novellistica" en *Romanic Review*, 24, pp. 129-133.
- TRIGUEROS, José Antonio (1993-95): "El cuento en el "Quattrocento" italiano. Colecciones de cuentos en prosa a finales del siglo XIV y durante el XV", *Estudios Románicos*, 8-9, pp. 151-161.

Camino a la paz: El viaje de Saavedra Fajardo a Münster¹

Sònia Boadas Cabarrocas
Universidad de Girona

Palabras clave: Saavedra Fajardo, Correspondencia, Viaje, Felipe IV, Congreso de Münster.

Muy conocida es la faceta literaria de Diego de Saavedra Fajardo, escritor que gozó de reconocido prestigio gracias a *República Literaria* o a *Empresas políticas*, su magna obra emblemática. Pero más inadvertida queda su labor como diplomático y embajador en la controvertida Europa de la primera mitad del siglo XVII. Para dilucidar su tarea como negociador, se suele recorrer a su correspondencia con políticos e intelectuales del momento, que resulta de mucha utilidad al intentar esclarecer algunos pasajes todavía oscuros de su vida como político y literato.

Diego de Saavedra nació en la ciudad murciana de Algezares en 1584. Estudió derecho en la Universidad de Salamanca y en 1612 empezó su carrera diplomática en Roma como secretario de cifra del cardenal Gaspar de Borja. A partir de ese momento sus actividades políticas y diplomáticas no hicieron más que crecer, por lo que tuvo que recorrer distintas ciudades italianas como Nápoles y Sicilia. Al poco tiempo se convirtió en uno de los hombres de confianza de Felipe IV, que le mandó asistir como mediador en la corte del emperador Maximiliano de Baviera y en la Dieta de Ratisbona. Todas estas tareas le mantuvieron en constantes negociaciones con los bandos beligerantes de la tumultuosa Guerra de Treinta Años. En 1643, recién llegado a España tras imprimir la segunda edición milanese de *Empresas políticas*, fue elegido Embajador Plenipotenciario español para asistir al congreso de la paz en Münster, nombramiento que le obligó una vez más a partir de España para emprender una experiencia que marcó los últimos años de su carrera literaria y diplomática.

Durante los años que pasó lejos de España intercambió numerosa correspondencia con políticos, ministros, jefes de estado, intelectuales y otras personas influ-

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 Ciencia e Innovación.

yentes del momento, epístolas que han sido objeto de estudio en varias ocasiones. En 1884 apareció un primer compendio de la correspondencia de Saavedra en uno de los volúmenes de la *Colección de Documentos inéditos para la historia de España*, dedicado a los embajadores españoles en el congreso de Münster². En el mismo año apareció de la mano del conde de Roche y de don José Pio y Tejera una obra que, entre otros textos y documentos, reunía nuevas epístolas bajo el título *Saavedra Fajardo, sus pensamientos, sus poesías, sus opúsculos*. No fue hasta sesenta años después cuando apareció un nuevo estudio de referencia obligatoria, las *Obras completas* de Saavedra que editó Ángel González Palencia en 1946, donde se dedica un extenso apartado a la ampliación del epistolario saavedriano. Más recientemente (1986-2008) Quintín Aldea Vaquero, después de haber exhumado varios archivos y bibliotecas, ha publicado tres vastos volúmenes titulados *España y Europa en el siglo XVII. Correspondencia de Saavedra Fajardo*, unos tomos que contienen un sinnúmero de cartas del diplomático durante sus estancias en Italia y en Europa Central entre 1631 y 1634³.

A todos estos estudios añadimos ahora el descubrimiento de unas cartas manuscritas de Saavedra Fajardo en los fondos de Secretaría de Estado del Archivo General de Simancas, que nos ayudarán a desentrañar el viaje de Saavedra a Münster y a esclarecer cuál era la situación política y económica del gobierno español en los años cuarenta del siglo XVII. Se trata de seis cartas inéditas que forman parte del legajo K 1420, la mayoría de ellas autógrafas de Diego de Saavedra, que narran en primera persona los contratiempos y las adversidades de su viaje hacia el congreso de paz en Münster⁴. A través de ellas el murciano iba informando a Felipe IV y al Secretario de Estado, don Jerónimo de Villanueva, de la situación en que se encontraba, dando noticia de los acontecimientos que le habían sucedido, pidiendo consejo y reclamando respaldo económico. Gracias a la información que nos ofrecen estas epístolas y a los datos complementarios que tenemos de Saavedra podemos fechar el inicio del viaje por los alrededores del 27 de junio de 1643⁵. Tuvieron que

2. Además de la correspondencia de Saavedra Fajardo (varias epístolas escritas desde el 20 de Noviembre del 43 hasta el 10 de julio del 45) este volumen también comprende cartas de otros diplomáticos españoles destinados a Münster, como el conde de Peñaranda o el marqués de Castel-Rodrigo.

3. Recientemente también se han publicado algunos artículos que añaden información complementaria a la correspondencia de Saavedra Fajardo. Me refiero a los trabajos de Tellechea Idígoras (2005: 211-266) y de Monostori (2008: 303-316).

4. Para consultar la transcripción de las cartas junto con un primer estudio sobre la importancia de este descubrimiento véase Boadas Cabarrocas (en prensa).

5. La fecha que apuntamos es aproximada. Aunque las últimas cartas de Saavedra fechadas en Madrid sean del 10 y 11 de junio del 1643, el rey tardó en aprobar todas las peticiones del murciano. El punto de discordia era el sueldo como Consejero de Indias, ya que Saavedra pedía ese dinero para estar en igualdad de condiciones con otros plenipotenciarios a quienes se les había mantenido. En un primer momento el rey denegó la petición, pero gracias a su insistencia, Saavedra consiguió que el rey cambiara de opinión. Tras varias negociaciones, Felipe IV acabó aceptando las condiciones de su Plenipotenciario y el 23 de junio mandó que se le continuara pagando el sueldo como Consejero de Indias. Teniendo órdenes contradictorias, la junta preguntó a su Majestad qué debía hacer, y el 26 de junio el rey contestó "Cúmplase la última". Véase Diego de Saavedra (1946: 85-86) y Fraga Iribarne (1998: 318).

pasar casi cuatro meses para que Saavedra consiguiera llegar a la ciudad de Münster, un largo viaje durante el cual pasó por distintas ciudades y tuvo que hacer frente a varias circunstancias tan particulares como inesperadas.

La primera carta del legajo es autógrafa de Diego de Saavedra Fajardo y va destinada al rey Felipe IV. Se escribió en Madrid el 10 de junio de 1643. En la epístola el murciano expresaba su deseo de visitar el cardenal Mazzarino a su paso por París, con quien afirmaba haber tenido cierta amistad durante sus años de actividad diplomática en Roma. Saavedra proponía la entrevista para encaminar las cosas al sosiego público y se dirigía al rey para obtener su consentimiento. La junta, formada por el marqués de Castañeda y los condes de Monterrey y Oñate, se reunió el 14 de junio para debatir el contenido de la carta. Se decidió aprobar la visita de Saavedra al cardenal Mazzarino, siempre y cuando: “Si el Cardenal Mazzarino le propusiere algún negocio le diga que presto irá embajador al pésame, porque él va de paso al Congreso”⁶. De la contundente respuesta de la junta se infiere que Saavedra, que había sido declarado Embajador Plenipotenciario para la paz en Münster el 11 de junio de 1643 (Roche y Tejera, 1884: CXLIII-CXLV), tenía como misión principal representar los intereses españoles en el congreso de paz y nada ni nadie podía desviar sus objetivos.

La segunda carta, escrita en Madrid el 11 de junio de 1643, también es autógrafa de Diego de Saavedra Fajardo y de nuevo va dirigida al rey. La particularidad de esta epístola reside en las anotaciones marginales que se observan a la izquierda del texto, unas apostillas seguramente de la mano de Felipe IV que posteriormente serán glosadas por los secretarios de pluma y se reenviarán a Saavedra como respuesta a sus solicitudes. A lo largo de los párrafos, Saavedra ponía de manifiesto la precariedad de sus recursos económicos y pedía ayuda financiera para acarrear el viaje. Comparaba los apoyos que recibía con los que había recibido Antonio Ronquillo, que fue nombrado Embajador Plenipotenciario para el congreso de Colonia y reclamaba una equiparación de los sueldos:

Manda V. Magd. que se me den tres mil ducados de ayuda de costa para este viaje y ya en las prevenciones dél casi los he gastado. A don Antonio Ronquillo le mandaron dar cuatro mil ducados, aunque había de partir de Milán a Colonia en compañía de don Francisco de Melo, que hacía todo el gasto [...] Y yo desde aquí he de caminar por tierra hasta Münster, que serán doscientas y sesenta leguas más.

Además solicitaba la conservación de su sueldo como Consejero de Indias, puesto que le habían otorgado en 1635 pero que hasta la primavera de 1643 no había podido ocupar. La respuesta del rey, que conocemos gracias a las apostillas del margen izquierdo, inicialmente se tradujo en el aumento de la ayuda de costa del viaje hasta los cuatro mil ducados que pedía Saavedra: “Que se le crezca a cuatro mil ducados”. Por otra parte, en cuanto al mantenimiento de su sueldo como Con-

6. Recordemos que el 14 de mayo de 1643 había fallecido Luis XIII, rey de Francia.

sejero de Indias, el rey consideró que no debía mantenerse y dictaminó lo siguiente: “Que le cese la agencia y se provea y reciba perder los gajes y emolumentos de la plaza de Indias hasta la vuelta, y se le den en menester 500 escudos cada mes, que es la misma cantidad que llevó Ronquillo”⁷.

En la misma epístola Saavedra también preguntaba al rey qué cifra debía utilizar. Por las afirmaciones de la carta, se deduce que el rey había mandado a don Diego que dejase de usar la cifra general y que emplease la que tenía antes u otra nueva. Ante tal disposición Saavedra juzgó que era poco seguro seguir usando la cifra que tenía antes ya que estuvo mucho tiempo perdida, aunque tampoco consideraba oportuno que le quitasen la cifra general que poseía desde que fue plenipotenciario en Ratisbona. Ese hecho sería motivo de gran descrédito, manteniéndola, como parecía que la mantenían otros plenipotenciarios, entre los cuales se mencionaba al conde Baltasar Zapata. Así pues, el murciano pidió una solución a su problema temiendo encontrarse en París sin comunicación posible con los ministros por falta de cifra. La decisión final del rey queda reflejada de nuevo en el margen izquierdo de la carta, donde se puede leer: “Que se le dé cifra particular”.

Teniendo en cuenta las fechas de las cartas de Saavedra al Rey, que son inmediatamente anteriores a su partida, de 10 y 11 de junio; sabiendo que fue nombrado Embajador Plenipotenciario el 14 de junio del 43, y que no resolvió todas las cuestiones económico-administrativas hasta el 26 de junio del 43, suponemos que su fecha de partida debió de ser hacia el 27 de junio de 1643.

El destinatario de la tercera carta era el rey Felipe IV y se escribió desde la ciudad francesa de Cambray el 29 de julio de 1643, un mes y medio después de su salida de Madrid. La carta es original y aún hoy conserva algunos fragmentos cifrados para que en caso de que fuera interceptada por los enemigos, no consiguieran penetrar en la totalidad de su contenido (Galende Díaz, 1994: 55-62). Mediante esta misiva Saavedra se dirigía a Felipe IV para detallarle los acontecimientos ocurridos durante los días de viaje. Así pues, narra su paso por la ciudad de Burdeos, donde se encontró con el señor Riqueti, oficial de la guardia real que acompañó el cuerpo del Cardenal Infante. Riqueti era el encargado de conducir a Saavedra hasta los confines de Flandes y, siguiendo la voluntad de sus superiores, de mantenerle alejado de la corte francesa. Pero el murciano traía órdenes expresas de pasar por París para besar la mano de la reina y para darle unas cartas de su hermano Felipe IV, a lo que el señor Riqueti le puso muchos inconvenientes:

A esto me puso grandes dificultades diciendo que me hallaría embarazado porque Monseñora y los demás príncipes irían a visitarme y no podría yo tener hospedaje decente, siendo también fuerza detenerme a volver las visitas. Y yo le dije que no sabía por qué me había de visitar Monsieur, no visitándole yo primero, ni dando tiempo para ello, supuesto que mi intento era entrar en París de noche, verme el día siguiente con el

7. No estando conforme con esta primera decisión de Felipe IV, Saavedra no se dio por vencido hasta que consiguió también que se le mantuviese el sueldo como Consejero de Indias. Véase nota 4.

Nuncio, procurar para la tarde la audiencia de su Majestad, y desde palacio, proseguir mi viaje, saliendo a dormir dos leguas de la otra parte de París.

Para llevar a cabo sus objetivos y conseguir la entrevista con la reina, Saavedra decidió recurrir al Nuncio papal, Fabio Chigi. Aun así, la perspicacia de Riqueti se le anticipó, y los ministros franceses tuvieron presto noticias de las intenciones del español. Según cuenta Saavedra, el consejo, siguiendo el deseo de Mazzarino, no consideró conveniente la visita para no despertar sospechas entre los aliados franceses, evitando también cualquier posible buena relación entre Felipe IV y su hermana Ana de Austria:

El embajador de Suecia dijo que siendo este un acto de cortesía no se podía rehusar, pero el de Holanda se opuso a ello. Y conferida la materia con el consejo, procuró el cardenal Mazzarino que no se admitiese la visita ni las cartas por no poner en sospecha a los coligados. Este era el pretexto, pero lo cierto es que Mazzarino, quien la buena correspondencia entre V. Magd. y la señora reina de Francia, porque habiendo sido enemigo declarado de V. Magd., la tiene por peligrosa a su valimiento, ni menos quiere la paz porque con la guerra se hace ministro forzoso, siendo quien más penetre las artes de Richelieu.

Tras recibir la negativa, Saavedra rehusó el ofrecimiento que le había hecho un gentilhombre, cuya identidad desconocemos, de pasar la noche en París. A pesar de esto, acordaron de verse en la Cartuja, donde el murciano pararía a escuchar misa para estar informado de lo ocurrido en la corte. Así lo relata a Felipe IV:

La reina sentía mucho que yo no la viese, conservando siempre particular afecto a V. Magd. Y que si bien no hallaba inconveniente en que yo la besase la mano, era fuerza dejarse llevar de su consejo, en que el Nuncio se compadece mucho de su Majestad porque se halla confusa, sin noticia alguna de los negocios por haberla tenido lejos dellos, y no se atreve a resolverse por sí sola ni a dar ocasión a parecer española.

Aun así, este episodio es recordado a partir de la versión del historiador francés Jean Bougeant en su *Histoire du traité de Westphalie*, interpretación que siguen la mayoría de biógrafos saavedrianos (Roche y Tejera, 1884: XLVI; Fraga, 1998: 319; Saavedra Fajardo, 1946: 86; Pastor Dómine, 1956: 89; Dowling, 1957: 30; Dowling, 1977: 117) y que seguramente se basa en el texto de los *Commentariorum de rebus suecicis* de Samuel von Puffendorf⁸. Bougeant afirma que los españoles deseaban que los suecos y los demás aliados franceses desconfiaran de ellos. Con esta finalidad hicieron correr rumores de que el acuerdo de paz entre España y Francia estaba decidido, y que el congreso de la paz era una simple formalidad.

8. "Inter Hispanius Didacus Saavedra Consilii Indicae Assessor mense julio per Galliam in Belgium proficiscibatur, quem Regina suspitioni apud foederatos declinandae Lutetiam accederé noluerat, sed recta ad Belgarum fine deduci iusserat" (Puffendorf, 1686: 428).

Para confirmar estos rumores y para despertar sospechas entre los aliados franceses, supuestamente Saavedra traía órdenes de pedir una conferencia a los ministros al pasar por París⁹, pero la Reina de Francia, percatándose de sus intenciones, le obligó a marcharse rápidamente de París, dejándole sólo el tiempo de escuchar la misa en la Cartuja:

Les espagnols avoient sans doute encore une autre vue, qui était de donner aux Suédois et aux Alliés de la France de nouvelles défiances des françois. Ils faisaient courir le bruit que les articles du traité entre la France et l'Espagne étaient déjà arrêtés, et que le congrès de Munster n'était qu'une formalité pour rendre l'accord plus solennel. C'était pour confirmer ces bruits qu'ils s'étaient hâtés de se mettre en chemin, et que Dom Diego de Saavedra affecta, en passant par Paris, de demander une conférence aux Ministres. Mais la Reine, qui se défiait du dessein des Espagnols, ne lui donna le tems que d'entendre la Messe aux Chartreux, et l'obligea de partir aussitôt. (Bougeant, 1751: II, 303).

Ante los mismos acontecimientos (el posible paso de Saavedra por París, su entrevista con la reina o con los ministros y la breve detención en la Cartuja) se crean dos relatos diferentes donde difieren las intenciones de Saavedra, varía la actitud de la Reina de Francia frente al plenipotenciario español y se interpreta de manera diferente el paso del murciano por la Cartuja¹⁰. Dos narraciones y dos puntos de vista que responden a unos intereses diametralmente opuestos.

Volviendo de nuevo al viaje que nos ocupa, a través del texto de esta carta sabemos que saliendo de Madrid, Saavedra llegó hasta Burdeos donde le recibió el señor Riqueti y de allí se dirigió a París, donde se detuvo a escuchar misa en la Cartuja. También nos cuenta como se paró a comer a dos leguas al norte de París, en 'Burguete', es decir a Le Bourget, localidad situada a unos 11 kilómetros de la capital francesa. Su camino continuó hasta llegar a Cambrai, lugar desde donde escribió las cartas el 29 de julio.

El cuarto texto manuscrito es una copia de una epístola de Diego de Saavedra dirigida a Felipe IV que también fecha del 29 de julio en Cambrai. El motivo de la carta era dar noticia a la corte española de los embajadores que irían al congreso de Münster representando a la potencia francesa. Se trataba del señor de Longavilla, del señor de Chavigny y del señor d'Avaux. Según la opinión de Saavedra, el primero deseaba mucho la paz, gozaba de un ingenio mediano y era "poco versado a

9. De hecho, en la primera carta que hemos comentado, fechada en Madrid el 10 de junio de 1643, Saavedra menciona sus intenciones de visitar a Mazzarino al pasar por París.

10. A lo largo de las páginas de su obra, Bougeant dedica otros párrafos a reprender la figura y a la labor de Diego de Saavedra. En su obra podemos leer pasajes donde se infravalora sus cualidades diplomáticas: "Le Comte de Saavedra extrêmement prévenu en faveur de sa nation et de son Prince, avoir dans sa manière de négocier beaucoup de hauteur et de fierté. Il avoit d'ailleurs de l'adresse, et il sçavoit dissimuler, mais il parut qu'il n'avoit été envoyé a Munster que pour y attendre l'arrivée d'un Ministre plus expérimenté" (Bougeant, 1751 : III, 30), o criticando su vanidad: "Jusques-là, Saavedra s'étoit vanté qu'il pouvoit en une après soupée commencer et conclure le traité d'Espagne avec les Hollandois. Ce traité ruina ses espérances" (Bougeant, 1751 : III, 380-381).

los negocios”. El señor de Chavigny era “muy altivo, de vivo y despierto ingenio, pero divertido en el juego y amigo de sus comodidades”. Y por último, consideraba que el señor d’Avaux era un “buen hombre, muy versado en los negocios de afuera, habiendo negociado mucho tiempo con sucesos en Hamburg”.

A continuación resumía los intereses que tenía la Reina de Francia en la paz por los peligros que corría su regencia y por la minoridad del sucesor. Por otra parte también hacía referencia a los que preferían que continuase la guerra por sus propios intereses. Este era el caso del príncipe Condé que deseaba la permanencia de la guerra por la autoridad que tenía en ella su hijo, el duque de Enghien, y evidentemente también era la voluntad del cardenal Mazzarino: “Pero el cardenal Mazzarino no la desea [la paz] porque con la guerra se hace ministro necesario, siendo el que más entiende la materia por haber conferido con el cardenal Richelieu”. Vista la situación, Saavedra aconsejó al rey que simulase querer poner fin a la guerra, y que esperase a que las discordias que nacían en la corte francesa acabasen derribando toda la nación:

Y lo que juzgo en este caso es que parece conveniente que de parte de V. Magd. corra el tratado de Münster mostrando gran deseo de su conclusión pero que se ofrecieren ocasiones que la dilaten, como es cierto ofrecerán. Se deje correr a su paso sin apresurar los últimos lances de la conclusión, hasta que los movimientos de Francia echen raíces, como según el curso ordinario de las cosas, ha de suceder en un gobierno tan disforme como tiene aquel reino, siendo imposible que entre los que asisten a la Reina haya concordia ni un mismo fin.

En este fragmento se hace explícita la voluntad de los españoles, y en particular de Saavedra, frente a los acontecimientos que llevarían al tratado de paz. Se recomendaba a Felipe IV que fingiese una postura siempre favorable a un presto acuerdo, intentando favorecer todo aquello que dilatase la paz para ganar tiempo y que el gobierno de Francia acabase cayendo por su propio peso. Una doble moral característica del juego diplomático como instrumento para mantener el poder¹¹. Así pues, se revelan ciertas las afirmaciones que Bougeant hacía del plenipotenciario murciano en su *Historie du Traité de Westphalie*:

Mais le compte de Saavedra n’épuisait pas toutes ses ruses contre les Plénipotentiaires de France. Il en avoit encore de réserve contre les médiateurs mêmes, a qui il débitoit de fausses nouvelles, afin de leur sonner plus de cours dans le public. C’est ainsi qu’un temps précieux destiné à procurer la paix à l’Europe, se consumoit en vains artifices et en petites querelles peu dignes du caractère des Ministres qui en étoient les auteurs (Bougeant, 1751 : III, 134).

11. Unos años después, el mismo Saavedra en su diálogo *Locuras de Europa*, pondrá de manifiesto que las potencias se acusaban mutuamente del retraso en los tratados: “Se duelen franceses y sucesos de las calamidades del imperio, y son ellos la causa. Exclaman que desean la paz, y ellos solos hacen la guerra. Se quejan de la dilación de los tratados, y los embarazan con varios artes” Saavedra Fajardo (2008: 403).

La quinta carta de Saavedra, dirigida también a Felipe IV, estaba escrita desde Bruselas el 26 de octubre del 43, tres meses después de la última misiva comentada. El diplomático murciano manifestaba que el motivo de su retraso había sido una enfermedad que le había obligado a permanecer ochenta días en Bruselas, sin dar detalle alguno acerca del tipo de dolencia que sufrió ni de las curas y atenciones que recibió. Sin embargo se sabe que fue atendido por Jean Jaques Chifflet, médico de cámara de Felipe IV y autor del libro intitulado *Vindiciae Hispanicae*, en defensa de la casa de Austria. En agradecimiento por los servicios prestados y por la amistad que le unía con el médico francés, Saavedra escribió a Felipe IV informándole de la necesidad de imprimir un libro de gran valía para los intereses de la causa española (Roche y Tejera, 1884: XLVI- XXVII)¹².

A pesar de su convalecencia, en la misma carta informaba de las novedades que concernían al congreso de la paz. El señor de Chavigny había renunciado a su plaza como Embajador Plenipotenciario a favor del señor Abel Servien, anteriormente designado como Embajador Plenipotenciario en Saboya y fiel seguidor de las máximas de Mazzarino, que eran las de continuar con la guerra y destruir la monarquía española.

Aprovechando estos meses de convalecencia en Bruselas, Saavedra se carteó también con uno de los grandes eruditos del momento. Se trata de Hendrick van den Putten, más conocido con el nombre latinizado de Erycius Puteanus, discípulo de Justo Lipsio y autor del *De laconismo syntagma* (1609), uno de los pilares del nuevo paradigma retórico que siguieron escritores como Saavedra o Gracián. Orgulloso de haber intercambiado pareceres con una de las grandes figuras del panorama intelectual europeo, Saavedra no dudó de publicar su correspondencia en la edición milanesa de *Empresas políticas*¹³.

La sexta y última carta va dirigida al Secretario de Estado, don Jerónimo de Villanueva, y fecha en Bruselas el 28 de octubre. A lo largo de sus párrafos Saavedra daba cuenta de la enfermedad que le había impedido continuar su camino hacia Münster y que le había causado gastos suplementarios. Explicaba cómo Francisco Manuel de Melo le había facilitado cuatro mil escudos a cuenta de sus gajes, pero

12. Otro de los que insistió para la publicación del libro del doctor Chifflet fue don Francisco Manuel de Melo, marqués de Tordelaguna. En algunas de sus cartas a Felipe IV se puede leer: "Con carta de 30 de mayo remite el marqués de Tordelaguna a V. M. antes de imprimirse (como se ordenó) las obras del doctor Chifflet, procurando probar, que la precedencia y derechos de Carlomagno tocan más a V. M. que a la corona de Francia. Dice lo que se ha trabajado en esta materia y que se pretende vean el libro personas doctas por lo que importa para la disposición de la paz." Además, en carta de 29 de marzo ya había pedido a su Majestad un sueldo para el doctor en recompensa por los servicios y favores que había hecho a la corona española: "Podría V. M. servirse de hacerle merced de alguna ayuda de costa y de 10 florines de pensión para repartir a sus hijos". Archivo General de Simancas, Secretaría de Estado, Legajo 2061.

Por su parte, Jean Jacques Chifflet, en el prólogo de su obra *Vindiciae Hispanicae* reserva un espacio para los agradecimientos a aquellos que lo han ayudado, como son Francisco Manuel de Melo, el marqués de Castel-Rodrigo o Diego de Saavedra Fajardo (Chifflet, 1650: 3-4).

13. A pesar de que la edición milanesa de las *Empresas políticas* es de 1642 en ella se incluye la correspondencia de Saavedra con Erycius Puteanus, de octubre de 1643. Sobre este hecho véase Saavedra (1999: 106-107).



que una vez pagado lo que debía en Bruselas y acabado su trayecto hasta Münster, no le quedaría ni para sustentarse un mes. Recurrió así a Jerónimo de Villanueva para poner de manifiesto su deplorable situación económica en contraposición con la fastuosidad de los plenipotenciarios franceses, que según le había dicho el mismo Francisco de Melo: “Lleva cada uno más de cien personas de séquito y 22 o 24 pajes y otros tantos lacayos, llevando mil y quinientos ducados de gajes cada mes”. La situación económica de los embajadores españoles, y en especial de Saavedra, no podía ser más precaria frente a las muestras de ostentación de sus homónimos franceses.

En las cartas que fechan de Bruselas aparece información relevante que permite fechar con exactitud el día en que Saavedra llegó a esa ciudad y el momento en que reprendió su viaje hacia Münster. En la carta de 26 de octubre el murciano escribe: “Saldré de aquí con el favor de dios después de mañana” y en la de 28 de octubre: “Aunque después de ochenta días de enfermedad he quedado muy flaco y con muchos achaques y el tiempo es ya muy riguroso, parto hoy con el favor de Dios a Münster”. A través de las palabras de Saavedra podemos pensar que el español llegó a Bruselas el 7 de agosto, pasando ochenta días de convalecencia y que partió de esta ciudad el 28 de octubre de 1643 en dirección al congreso de paz¹⁴. Aunque no

14. Esto refutaría la fecha de 28 de octubre, que proponen algunos investigadores, como la de su llegada a Münster. Véase *Négociations secrètes touchant la Paix de Münster et d'Osnabrück* (1725 : LVIII) y Truchis de Varennes (1932: 302). Partiendo de esta información, Fraga Iribarne (1998: 321-322) afirma que Saavedra se reunió en Colonia con Walter Zapata y Antoine Brun, los otros dos Embajadores Plenipotenciarios españoles, y que los tres continuaron juntos el camino hacia Münster, donde llegaron el 28 de octubre.

podemos afirmarlo con seguridad, parece posible que el murciano llegara a su destino el 6 de noviembre del 1643, fecha que también propone Mayer (1734: 58)¹⁵.

A través del descubrimiento de todas estas cartas inéditas de Diego de Saavedra Fajardo, podemos precisar el recorrido del diplomático hacia el congreso de la paz. Salió de Madrid por los alrededores del 27 de junio de 1643, y pasó por Burdeos donde le recibió el señor Riqueti para acompañarlo hasta los confines de Flandes. Su camino le condujo también a París, donde, fuera por prohibición expresa de la reina o por precaución de los ministros, no se detuvo más que para escuchar misa en la Cartuja. Continuó su viaje parando a comer en la pequeña localidad de Le Bourget, y algunos días después lo encontramos en Cambrai, desde donde escribió algunas cartas el 29 de junio dando noticia de lo sucedido hasta el momento. Prosiguió su marcha hasta la ciudad de Bruselas, donde llegó aproximadamente el 7 de agosto. Allí cayó enfermo y se vio obligado a permanecer ochenta días de convalecencia, retomando su camino el 28 de octubre. Días después, seguramente por los alrededores del 6 de noviembre consiguió finalmente llegar a la ciudad de Münster.

El viaje de Saavedra Fajardo finalmente había acabado pero su labor diplomática en el congreso de paz todavía tenía que empezar. Allí tendrían lugar unos duros meses de negociaciones, tratos, desacuerdos y discusiones con los representantes de las otras potencias europeas, unos pocos elegidos que protagonizaron la lucha dialéctica que conduciría a la deseada paz de Europa.

Bibliografía

- ALDEA VAQUERO, Quintín (1986, 1991, 2008): *España y Europa en el siglo XVII. Correspondencia de Saavedra Fajardo*, 3 vols., Madrid: CSIC.
- BOADAS CABARROCAS, Sònia (2011): “Algunas cartas inéditas de Saavedra Fajardo: Camino a Münster”, *Studi Ispanici*, en prensa.
- BOUGEANT, Guillaume Hyacinthe (1751) : *Histoire du traité de Westphalie, ou des négociations qui se firent à Munster et à Osnabrug pour établir la Paix entre toutes les puissances de l'Europe*, París : Didot.
- CHIFLET, Jean Jacques (1650) : *Opera politico-historica ad pacem publicam spectantia. Vindicae Hispanicae*, Amberes : Balthasar Moreti.
- CONDE DE ROCHE Y PÍO TEJERA, José (1884): *Saavedra Fajardo. Sus pensamientos, sus poesías, sus opúsculos*, Madrid: Imprenta de Fortanet.
- DOWLING, John (1957): *El pensamiento político-filosófico de Saavedra Fajardo*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- FRAGA IRIBARNE, Manuel (1998) [1955]: *Don Diego de Saavedra y Fajardo y la diplomacia de su época*, Madrid: Artes Gráficas Argés.

15. Según este autor, Walter Zapata y Antoine Brun llegaron a Münster el 15 de octubre de 1643 (1734: 57). La correspondencia que se conserva de Saavedra en Münster empieza el 20 de noviembre de 1643 (Sancho Rayón y Zabálburu, 1884: 3-4).

- GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (1994): “Un diplomático español en la Europa del siglo XVII: Diego de Saavedra Fajardo y su clave criptográfica con Felipe IV”, *Murgetana*, nº 89, pp. 55-62.
- MAYER, *Acta pacis westphalicae publica* (1734-1736): Hannover, 6 vols.
- MONOSTORI, Tibor (2008): “Tres cartas inéditas en el Archivo de Estado de Viena”, en *Rariora et Minora*, coord. J. L. Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, pp. 303-316.
- Négociations secrètes touchant la Paix de Münster et d’Osnabrück* (1725) : La Haya : Jean Neaulme.
- PASTOR DÓMINE, Jesús (1956): *Don Diego Saavedra y Fajardo*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- PUFENDORF, Samuel Von, (1686): *Commentariorum de rebus suecicis libri XXVI*, Utrecht, Johannem Ribbium.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1946): *Obras completas*. Ed. A. González Palencia, Madrid: Aguilar.
- , (1999): *Empresas políticas*. Ed. S. López Poza, Madrid: Cátedra.
- , (2008): *Locuras de Europa*. Ed. S. Boadas Cabarrocas, en *Rariora et Minora*, coord. J. L. Villacañas, Murcia: Tres Fronteras, pp. 395-434.
- SANCHO RAYÓN, José y ZABÁLBURU, Francisco (1884): *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, Tomo LXXXII, Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta.
- TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio (2005): “Cartas romanas de Saavedra Fajardo y el Cardenal Spinola al Conde-Duque”, *Cuadernos de Investigación Histórica*, nº 22, pp. 211-266.
- TRUCHIS DE VARENNES, Albéric (1932) : *Un diplomate franc-comptois au XVII^e siècle. Antoine Brun (1599-1624)*, Besançon: Jacques et Demontrond.

Entre Sicilia y Mauritania: el distanciamiento espacio-temporal y ambiental en *Argenis y Poliarco* de Calderón de la Barca

Alicia Vara López
 Universidade de Santiago de Compostela¹

Palabras clave: Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, exotismo, Sicilia, África.

1. Introducción

El gusto en las primeras décadas del siglo XVII por la narrativa bizantina y los libros de caballerías —vistos desde una nueva óptica— incidió en el auge de un teatro que la crítica denomina *caballeresco* o *novelesco*, en el que autores como Calderón de la Barca, a través de la reescritura de obras previas, consiguen transportar al espectador / lector a un mundo ficcional, lúdico y exótico, alejado de su realidad inmediata en distintas dimensiones. Dentro de este grupo puede integrarse la comedia que nos ocupa, *Argenis y Poliarco*.

Ya su fuente, la *Argenis* de John Barclay (1621), que forma parte de la narrativa neolatina tardía, cuenta con influencia de la antigua *novela* griega y bizantina, caracterizada por un deliberado afán de distanciamiento con respecto al universo real del lector. Informan de su extraordinario éxito en la época las numerosas ediciones en latín que se realizaron en el siglo XVII; las traducciones de la obra a trece lenguas; las tres continuaciones; así como dos adaptaciones teatrales conservadas, una del francés Pierre du Ryer (h. 1630)², y la otra —objeto de esta comunicación— de

1. El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación sobre la obra de Calderón financiado por la DGICYT HUM2007-61419/FILO (cuyo Investigador principal es el prof. Luis Iglesias Feijoo, y el co-director el prof. Santiago Fernández Mosquera) y en el Proyecto Consolider CSD2009-00033, denominado “Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)”, cuyo coordinador general es el prof. Joan Oleza.

2. Para una comparación de las dramaturgias de Calderón y Du Ryer en la adaptación de la *Argenis* de Barclay véase Picciola (2001: 121-36).

Calderón de la Barca (h. 1629)³. Existen además dos traducciones al español que datan de 1626, de las cuales la de José de Pellicer fue tomada como base por don Pedro para la adaptación teatral⁴.

En esta comunicación se estudiarán los distintos mecanismos que el dramaturgo utiliza, tomados de la fuente principal o de su propio imaginario, para conseguir un alejamiento de la realidad inmediata del receptor hacia la creación de un universo mítico donde se mezclan espacios tan diversos como Sicilia y Mauritania⁵, en un tiempo dramático caracterizado por la vaguedad y el sincretismo.

2. Espacios

Para comenzar, un rasgo típicamente bizantino de la comedia —heredado de la fuente— es la localización en lugares exóticos, característica muy del gusto de la época en distintos géneros literarios⁶. La lejanía y las diferencias ambientales atraerían al público, deseoso de adentrarse en un mundo ficcional y lúdico de puro entretenimiento.

Apoyo básico del efecto maravilloso es el lugar remoto, capaz de acoger precisamente el prodigio, que vive preferentemente en «otro lugar» distinto de la cotidianidad: islas, florestas, castillos y palacios, grutas y laberintos son los escenarios de cosas nunca vistas ni oídas que fascinan y alimentan el ansia de lo inhabitual, valga decir de lo exótico. (Arellano, 2006: 56)

En *Argenis y Poliarco* aparecen muchos de los elementos señalados por Arellano dentro de lo exótico: la isla de Sicilia, la africana provincia de Mauritania, el palacio de Meleandro y el de Hianisbe, la fortaleza donde se guarda a Argenis de su destino anunciado por el horóscopo, la gruta en la que se escondía el perseguido Poliarco...; se trata de espacios que van asociados a acontecimientos extraordinarios y novelescos, capaces de admirar y despertar extrañamiento.

Es crucial el hecho de que el Rey de Sicilia, Meleandro, hubiese estado en su juventud en Mauritania, donde tuvo un hijo (Arcombrot) con la hermana de la reina Hianisbe. De esta forma se producen unos lazos indisolubles entre las dos tierras cuyas claves se irán proporcionando a lo largo de la comedia.

3. Charles Davis (1989: 219) ofrece muchos datos acerca del éxito editorial de la *Argenis* de John Barclay.

4. Para las fuentes de *Argenis y Poliarco* puede verse Vara López, en prensa.

5. Cabe puntualizar que no se trata del actual país mauritano, sino de la antigua provincia de Mauritania, que se correspondería hoy con la costa de Túnez, sólo separada de Sicilia por el mar.

6. “Gracias al exotismo observable en el modelo heliodoriano, así como por las recomendaciones de Tasso y otros preceptistas, la literatura podía avanzar por el camino de la imaginación. De ahí las frecuentes localizaciones en países y tiempos remotos que encontraremos tanto en la novela bizantina española, como en la novela corta o el teatro” (González Rovira, 1996: 58-59).

El marco geográfico principal, donde se escenifica la mayor parte de la comedia, es una Sicilia mítica que Valbuena Briones califica de “lugar maravilloso”, “lejana tierra donde el impetuoso sentido de la aventura se realiza” (1956: II, 1616).

Este componente fabuloso queda muy patente ya desde el comienzo de la obra en un parlamento de Arcombrotto donde pondera la excelencia de la isla a través de los recursos de la apóstrofe y la personificación, que destacan la distinción de dicha tierra frente a las demás. A través de un juego de palabras que gira en torno a los ordinales *primero* y *segundo* se construye una imagen de la coronación de la isla por el propio sol como la más singular y auténtica del mundo.

ARCOMBROTO Y tú, Sicilia bella,
a quien corona la mayor estrella
por cabeza del mundo,
fénix de las ciudades sin segundo,
sin segundo y primero, (110) 7

Esta visión del espacio principal como exótico, destemporalizado e incluso encantado, que vincula la comedia al género caballeresco, se reitera otra vez en palabras de Arcombrotto, ya muy avanzada la pieza, de modo que la mitificación puede verse como un agente de trabazón estructural. En este caso se identifica la isla a través de la *correctio* con el propio cielo, que actúa de dosel de la dama, que se equipara a su vez al sol⁸:

ARCOMBROTO Llegué a Sicilia y llegué,
por mejor decir, al cielo,
que es dosel y que es esfera
de un sol que causar pudiera
diluvios de luz al suelo. (188)

A lo largo de la comedia se va desplegando todo un juego de alternancias espaciales a través de la contraposición de Sicilia con Mauritania, ya que los personajes discurren de una tierra a otra de forma rápida y sin transiciones, llevados por el amor y por el hado (que se manifiesta en las tormentas marítimas). Por medio de este procedimiento se construye un espacio simétrico y opositivo que entronca con la artificiosidad transversal de la pieza.

La primera mención de Sicilia se produce ya en las *dramatis personae*, donde Meleandro se encuentra caracterizado como su monarca (“*Meleandro, Rey de Sici-*

7. Cito siempre la comedia por la edición de Fernández Mosquera (2007).

8. Rodríguez-Gallego en su edición de Judas Macabeo (2009: 495) anota que “La comparación de la amada con el sol es un tópico de raigambre neoplatónica muy difundido en la lírica de corte petrarquista y ubicuo en el teatro de Calderón”, sobre el que puede verse Valbuena Briones, 1977b: 112-114, y Manero Sorolla, 1990: 495-510. Comp. Calderón, [...] *El mayor monstruo del mundo*: «Vuelve a Jerusalén, vuelve / a la esfera soberana / del mejor sol de Judea [Mariene]» (*Comedias*, II, 607)”.

lia”) y en el verso 23 vuelve a aludirse a esta tierra a través de la sinécdoque “trinacrio suelo”⁹. La isla se identifica con el nombre de *Trinacria*, un espacio fabuloso con altas connotaciones literarias que se toma de la fuente¹⁰. Arellano dedica unas palabras a aclarar el valor que tendría este lugar en la época, vinculado al universo de la magia y la imaginación:

Si en ciertos casos de lugares lejanos o fabulosos la familiarización literaria puede reducir su exotismo, hay otros lugares que en la realidad eran familiares a la experiencia española aurisecular, pero que parecen recibir en el mundo literario una connotación de poético exotismo que los hace capaces de albergar historias maravillosas, según un mecanismo de verosimilación. Un ejemplo que merece mención especial es el caso de Sicilia, Trinacria en los textos poéticos de los dramas calderonianos. Isla instalada en una fuerte tradición mágica y mitológica, tumba de los huesos de Tifeo, como la describe Góngora en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, patria de cíclopes y ninfas, ámbito de los monstruos Scila y Caribdis... acoge la acción, entera o parcial, de comedias como *El mayor encanto amor*, *La fiera*, *el rayo y la piedra*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *Argenis* y *Poliarco*, *El golfo de las sirenas*, etc. (2006: 65)

A su vez, la primera alusión a África tiene lugar también en las *dramatis personae* para caracterizar al correlato femenino de Meleandro (“*Hianisbe, reina del África*”, 108) y ya en el segundo verso se alude a Arcombroto como “el africano”. Más adelante este personaje se presentará a una Sicilia personificada a través del gentilicio (“un africano soy”, 109) y a Poliarco y Timoclea de forma misteriosa con la afirmación “Lo que de mí decir puedo / es que soy un africano / que a ganar opinión vengo / llamado de mi valor” (111). Desde este momento los demás personajes (y él mismo) le nombrarán a través de la alusión a África, lo cual demuestra la importancia del espacio para el desarrollo de la trama¹¹.

En el siguiente fragmento el Rey se interesa por el origen de Arcombroto cuando lo traen preso confundido con Poliarco. Sus preguntas acerca de su tierra tiñen de misterio el pasaje y fijan la atención en ese espacio:

9. *Trinacrio* es “Lo perteneciente a la isla de Sicilia” (*Autoridades*).

10. Calderón utiliza en reiteradas ocasiones esta misma denominación en obras como *En la vida todo es verdad y todo mentira* (“montes de Trinacria”; *Comedias*, III, 21), *Ni amor se libra de amor* (“guerras de Trinacria”; *Comedias*, III, 884) y *La fiera, el rayo y la piedra* (“Trinacria, patria bella”; *Comedias*, III, 1074).

11. Poliarco lo denomina “africano” (“escucha, africano, atento”, 120; “Bien África me recibe / si un africano”, 196; “excelente / príncipe de África”, 206) y Selenisa también lo identifica con su tierra (“Gallardo es el africano”, 139; “liberal el africano”, 166), al igual que Timoclea (“el africano”, 141; “aquel gallardo mancebo / africano”, 161), Gelanor (“el africano”, 184) y la propia Argenis (“el africano”, 186). Hianisbe, de modo paralelo, aparece reiteradamente mencionada como “reina del África” (151) por parte de distintos personajes (“Dama: ¿Tú, reina, invicta señora / del África [...]”, 151; “Poliarco: de la reina del África el tesoro”, 157) o incluso como divinidad de esta tierra (“Poliarco: Yo soy, deidad del África, un soldado”, 155).

REY [...] Ahora dime:
¿de dónde eres?

ARCOMBROTO Africano.

REY ¿Qué provincia?

ARCOMBROTO La que ciñe
el océano.

REY ¿Qué tierra?

ARCOMBROTO Mauritania.

REY ¿Y tú naciste
noble en ella?

ARCOMBROTO Sí, lo soy.

REY Bien tu presencia lo dice.
(No vi más gallardo joven.)
¿Quién eres?

ARCOMBROTO No me permiten
el decirlo y más a ti.

REY ¿Por qué?

ARCOMBROTO Juramento hice
de no decirte quién soy,
y ha de ser fuerza cumplirle,
que con estas condiciones,
señor, a Sicilia vine.

REY ¿Conociste por ventura
a vuestra reina Hianisbe?

ARCOMBROTO Y soy su criado yo.

REY ¿Y Ana, hermana suya, vive?

ARCOMBROTO Sí, señor.

REY ¡Qué buenas nuevas
me has dado! Mas ¿de qué sirven
pasadas memorias? Baste
que esto sepa, que me aflige
el acordarme de un tiempo
que yo, peregrino ulises,
viví en África y en ella
dejé, ¡ay, memorias felices!,
alguna prenda del alma. (138-139)

Las numerosísimas menciones de África en la comedia contribuyen al tejido de todo un ambiente de exotismo y misterio que atraería el interés del momento. A la vista de los datos, parece que la mayor presencia escénica de Sicilia (en la primera jornada Mauritania no aparece) se compensa con el incremento de las alusiones verbales al territorio africano. La importancia que el dramaturgo quiere dar a este lugar

se manifiesta en los dos fragmentos siguientes, en los que se elige precisamente la raíz “África” para construir una *annominatio*:

POLIARCO Aunque en despedirse en vano
del África el alma yerra,
pues con discurso tan llano
del África me destierra
la amistad de un africano. (164)

POLIARCO Bien África me recibe
si un africano [...]
si un africano me dio
la muerte, otro me da aquí
la vida, que desta suerte
el África para mí
salud produjo y veneno. (196)

Dentro de este mismo marco espacial, la quinta de Hianisbe en la costa mauritana aporta una gran carga simbólica y expresiva a la comedia, pues se trata de un lugar complejo en el que aparecen en escena subespacios tanto interiores como exteriores.

DAMA ¿Gusto en esta quinta tienes?
[...]
HIANISBE Está de Sicilia cerca
por esta parte, que ufano
este piélago oceano
estas dos provincias cerca,
y véngome a consolar
pensando tal vez que veo
a Sicilia, que un deseo
es lince que penetrar
los mares sabe y fingir
a los ojos el objeto
más apartado y secreto. (187)

Resulta muy llamativo que Hianisbe llore la ausencia de su hijo adoptivo en el punto más cercano posible de Sicilia dentro de su reino, sólo separada de él por un tramo de ese mar que simboliza el hado o el destino.

Esta correlación Sicilia-Mauritania se ilustra muy bien en un pasaje paralelo al anterior, donde se produce la espera del héroe vista desde el otro lado del piélago. En este punto padre e hija contemplan el mar, aunque debe recalcarse que él espera a Arcombroto como esposo de Argenis, mientras que ella desea la llegada de su

amado Poliarco. Ambos personajes se sitúan en la perspectiva opuesta a Hianisbe, de forma que los tres estarían situados de frente, mirándose, aunque sin verse por la distancia. De esta forma, a través de dos escenas simétricas y simultáneas (aunque no representadas al mismo tiempo) se recalca la dualidad espacial a la que se alude en toda la obra a través del establecimiento de un diálogo cruzado que no llega a completarse.

REY	Ya serás presto dichosa, pues dueño y esposo tienes. Ya le espero.
ARGENIS	Y yo también.
REY	Huélgome de que le esperes. Yo espero que presto venga, porque ese piélago breve por esa parte divide el África y solamente hay un pequeño viaje, y más si en sus pinos verdes el viento sopla feliz. (203)

3. Tiempo

Tal y como se muestra en la selección de las antiguas provincias romanas como marco espacial (187), los hechos se producen en un periodo mítico que se distancia deliberadamente del presente del espectador. En efecto, las comedias caballerescas suelen estar ambientadas en tiempos lejanos como la Edad Media o, en nuestro caso, la antigüedad clásica, donde convive el cristianismo con continuas alusiones a la mitología greco-latina.

Así pues, paralela a la lejanía de espacios, en *Argenis y Poliarco* existe una imprecisión temporal, ya que el escaso número de marcas cronológicas provoca un efecto de indefinición y nebulosa que acentúa el componente poético de la comedia, de modo que los distintos acontecimientos narrados o representados por los personajes no encajan en franjas temporales nítidas¹².

El tema del horóscopo (117), enmarca la obra temporalmente, pues evoca el nacimiento de Argenis y adelanta la rivalidad final entre Arcombroto y Poliarco, de forma que se adivina desde el comienzo el alcance de un destino trágico solo dulcificado por la intervención real¹³. Este pronóstico además rodea la comedia de

12. Véanse expresiones que denotan vaguedad como “tanto tiempo” (192) o el pasaje en el que Poliarco alude a su enamoramiento y a su relación sentimental con Argenis sin situar los distintos acontecimientos temporalmente (192-193).

13. Para el estudio de este aspecto en otras obras véanse Dixon (1984: 304-16) y Serrano Deza (1998: 121-41).

un halo de fantasía, ya que su cumplimiento incide en el establecimiento de un componente mágico capaz de transportarnos a un universo determinado por fuerzas misteriosas y desconocidas.

4. Cultura clásica

En relación con estos rasgos maravillosos, en la comedia existe un claro paganismo ambiental no manifestado en la protagonización de la acción dramática por seres mitológicos, como en otras obras del dramaturgo, sino en alusiones de los personajes, que se encuentran inmersos en un universo cultural y religioso que contiene elementos de la época, pero es también enriquecido con otros de la antigüedad muy del sello calderoniano¹⁴. La presencia de la cultura greco-latina es una forma más de exotismo o distanciamiento que incide en la intemporalidad y en el tono artificioso de la obra¹⁵. Ahora bien, el dramaturgo no reproduce sin más las referencias clásicas de la fuente, sino que realiza un proceso de selección y adaptación a su particular *modus scribendi* y al nuevo producto literario que está creando, de forma que aprovecha las diversas connotaciones simbólicas para ponderar las características de los personajes o definir los espacios. Así pues, las referencias mitológicas son utilizadas en todo momento por Calderón en contextos distintos a los de la fuente y de forma metafórica y en muchos casos sirven para señalar una cualidad o defecto del personaje, que en el imaginario colectivo de la época era rápidamente reconocido por el mito.

Sirva como ejemplo el empleo reiterado de la referencia a Ícaro, personaje mitológico que suele utilizarse para aludir a la ambición o sed de éxito vista habitualmente —pero no siempre— de modo negativo. En el siguiente caso Poliarco caracteriza a Lidogenes de forma explícita mediante la alusión a las deidades romanas de Marte, que representaría su afán por la guerra contra Meleandro, y Venus, que alude al amor que siente por Argenis. De forma implícita lo identifica con Ícaro.

POLIARCO mezclando pompas de Marte
 entre regalos de Venus,
 al sol se atrevió sin alas,
 trepando torres de viento¹⁶. (116)

14. Ya la fuente narrativa (la traducción de José de Pellicer) contaba con múltiples referencias a los “Dioses” (ff. 3r, 17v, 35r *bis*, etc.) y mitos clásicos, en su denominación griega o romana, con alusiones a sus festividades y culto. Por ejemplo, se menciona el “templo de Venus Erycina” (f. 3v), las “aras de Palas” (f. 7r), “Ceres” (f. 11v, f. 48r), los “Genios y Penates” (f. 14v), “Júpiter” (f. 16r, 17v), “Plutón” (f. 17v) y “su cetro tridente” (f. 17v), “Juno” (f. 19r), “Atlante” (f. 19v), “Piramo y Tisbe” (f. 29v), “Dédalo, Cócalo, Acis, Cíclope” (f. 31r), “Marte” (f. 37v), “Medusa” (f. 71v), “Sibila” (f. 78r), etc.

15. El paganismo ambiental ya había sido visto por Valbuena Briones (1956: II, 1916).

16. *Torre de viento* “se llama el pensamiento o discurso con que alguna persona vanamente se persuade a sus conveniencias y utilidades o a ostentar grandezas” (*Autoridades*).

Este personaje mitológico vuelve a aparecer aludido por Argenis para caracterizar el comportamiento atrevido del enamorado Arcombrotto al declarar tan abiertamente sus intenciones. Con la metáfora de Ícaro la princesa advierte a su pretendiente del peligro de intentar seducirla con tanta osadía:

ARGENIS Que sois un desvanecido,
pues que con alas de cera
queréis penetrar los rayos
del sol en dorada esfera (149)

Más adelante, la reina Hianisbe destaca la ambición, la sed de aventuras de su valiente hijo a través de una mención al mismo personaje, aunque esta vez con connotaciones positivas. En este caso la alusión a Ícaro puede sugerir la relación paterno-filial entre Arcombrotto y Meleandro, ya que de igual forma que Ícaro sigue a su padre Dédalo a Sicilia, Arcombrotto hace lo mismo con Meleandro (en ambos casos hacia Sicilia). Se aprecia en este caso cómo Calderón adapta los materiales mitológicos de forma que inciden en la aportación de ironía dramática y coherencia a su obra:

HIANISBE Túsbal, que tú y todo el reino
mi hijo heredero nombra,
ausente porque su brío
le dio alas generosas
para volar a la esfera
del sol y en tierras remotas
quiso ganar por su esfuerzo
aplausos, honor, fama y honra, (151-152)

Calderón recurre a la mitología clásica también para describir ambientes o espacios aludidos por los personajes. Es el caso de la mención de Febo para personificar al sol en medio del lírico pasaje de la descripción del anochecer (112) o la alusión por parte de Gelanor a la “selva de Apolo”, con la que se le imprime un carácter sagrado al bosque (123).

En ocasiones las comparaciones mitológicas sirven para ponderar la belleza de algún personaje. Arcombrotto vincula a Argenis con las imágenes del templo de Venus y de este modo le otorga una hermosura divina que la eterniza, muy acorde con la ambientación pagana que destemporaliza y mitifica la comedia.

ARCOMBROTO Argenis, imagen pura
del templo de Venus bella
de las aras del amor,
del cielo divina flor
y del campo humana estrella. (189)

De modo similar, el mito de Narciso es utilizado en boca de una criada para realzar la hermosura de Poliarco:

CRIADA con un escudero un bello,
 un gallardo joven, tal
 que fuera a *Narciso* igual
 desde la planta al cabello. (155)

Las referencias paganas (por ejemplo: “los dioses”, 186; “Sí prometo, por Apolo”, 191) se mezclan con alusiones a la cultura cristiana y a la propia *Biblia* que inserta el autor, de acuerdo con la comedia de la época. De esta forma, se produce el fenómeno del sincretismo por medio de la concentración de elementos de diversas procedencias que consiguen la creación de un universo literario y atemporal¹⁷.

5. Personajes

Por otro lado, la pertenencia de los personajes de la comedia, al igual que los de su fuente, a las altas esferas sociales es un factor más de estilización y artificiosidad, manifestado ya desde el exotismo de sus nombres (Poliarco, Argenis, Arcombrotto, Meleandro, Gelanor, etc.). Esta selección responde al gusto de las comedias caballerescas o novelescas por lo diferente, lo literario, por aquello deliberadamente alejado de la realidad. La onomástica de los personajes, pues, es un elemento más que apunta hacia la búsqueda de un exotismo que se complementaría con el vestuario, presumiblemente ajeno al espectador de la época.

La onomástica y el vestuario completan esta cualidad: lejanos del sistema usual vigente en la sociedad del Siglo de Oro son nombres que remiten a espacios de lo exótico como *Mandinga*, *Fierabrás*, *Galafre*, *Marfisa*, *Argenis*, *Poliarco*, *Arcombrotto*, *Erístenes*, *Hianis[b]e*, *Guacolda* y otros muchos que se pueden recoger sin más que observar las listas de personajes de las comedias. A la onomástica se suma el vestuario, sobre el cual hay pocas indicaciones muy codificadas. (Arellano, 2006: 67)

En efecto, los personajes de *Argenis* y *Poliarco* parecen sacados de un cuento o de una leyenda, inspirados en aquellos que protagonizaban las aventuras de la literatura bizantina y caballeresca. Al igual que ellos, cuentan con orígenes problemáticos (véase la adopción de Arcombrotto por su tía) y sus vidas y hazañas destacan por su carácter extraordinario y su capacidad de suspender al público, predispuesto a aceptar lo inverosímil. De manera especial, Arcombrotto y Poliarco, auténticos

17. En la comedia aparecen alusiones a Dios y al cielo cristiano (“artífice supremo”, 116; “¡Plegue al cielo!”, 173; “¡Ay, cielo!”, 179, 116 etc.) y se señala la Providencia como causante, junto con la fortuna, de los naufragios.

caballeros, son descritos de forma idealizada al compararlos con figuras literarias o héroes clásicos, paradigmas de valor y rectitud, como Eneas o Ulises. En efecto, a través de una alusión metaliteraria, Hianisbe caracteriza como “fábulas fingidas” las aventuras protagonizadas por Amadís, y le otorga a Arcombrotto la capacidad de convertir en “verdades” dichas fantasías a través de sus propias y heroicas vivencias. Se trata de un juego cervantino que consiste en recurrir a distintos grados de historicidad dentro de la propia ficción para ponderar la valentía de Arcombrotto:

HIANISBE porque en la edad juvenil
 nació para hacer verdades
 cuantas fábulas fingir
 supo la encantada selva
 de *Esplandián* y de *Amadís*, (195)

En esta misma línea de exaltación del héroe, Cruz Casado (2002: 365) ha destacado en la comedia una referencia a la *Eneida* de Virgilio. Se trata de la alusión metafórica de Arcombrotto a sí mismo como un *nuevo enneas*, que se puede ver como ironía dramática al apuntar a la relación paterno-filial del africano con Meleandro. De hecho, Eneas saca a su padre en brazos de las llamas y de forma paralela Arcombrotto libera al suyo de la laguna tras el accidente en su coche¹⁸. Sin que ambos personajes sepan que son padre e hijo, Calderón (tal como lo hará versos más adelante con la ya mencionada alusión a Dédalo e Ícaro) está haciendo un guiño al público al poner en boca de Arcombrotto estas palabras:

ARCOMBROTO Si otro enneas de las llamas,
 yo, de las ondas enneas,
 mejor anquises libré,
 será mi alabanza eterna. (146)

6. Conclusión

Para concluir cabe reiterar que las alusiones clásicas, mitológicas, literarias o históricas contribuyen junto con la mitificación del espacio y el tiempo a la transformación dramática y poética del material narrativo de la fuente. Todas las modificaciones que hace el dramaturgo con respecto a la obra previa se producen en función de crear un nuevo universo literario y teatral donde se acentúa lo exótico y poético. Es así como Poliarco y Arcombrotto, ejemplos de valor y perfección y portadores de un lenguaje artificioso y alambicado, atraviesan los mares guiados por el hado y la búsqueda de fama y aventuras, transformados en entes con la fuerza dramática

18. Cruz Casado también encuentra paralelismos de Meleandro con Eneas en su viaje a África. Vincula a la reina Hianisbe con Dido, ya que ambas tienen una hermana llamada Ana (2002: 365).

necesaria para dar vida a una comedia. Estos seres, pertenecientes a las más altas esferas sociales y comparados con héroes y bellezas mitológicas, nacen ya rodeados de acontecimientos extraordinarios y misteriosos con los que se va configurando un entramado ficcional en el que el espectador / lector se adentraría con espíritu lúdico. Lo prodigioso se aprecia en la rareza de sus cualidades y en lo sorprendente de sus vidas, que discurren por un universo poético, mítico, estilizado y espacialmente alejado de nuestras fronteras.

El exotismo es, en definitiva, un elemento transversal en la comedia que nos ocupa, ya que se configura claramente como un rasgo básico que el autor imprime en la pieza para trasladar a las tablas el éxito que su fuente había tenido en el ámbito editorial. El alejamiento se asienta en los aspectos más importantes de la comedia, como la elección de personajes y su caracterización, el lenguaje, las imágenes, el simbolismo y el marco espaciotemporal, de forma que se configura un producto artístico autónomo, donde todo atisbo de verosimilitud permanece sometido al dominio del arte y la poesía.

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio (2006): «Exotismo y admiratio», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 55-68.
- Diccionario de Autoridades* (1999): ed. facsímil, Madrid, Gredos, (1726-1739), 3 vols.
- BARCLAY, John (1632): *Ioannis Barclaii Argenis*, ed. Jerónimo Morillo, Segovia.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2007): *Comedias. Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Tomo II, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2007): *Comedias. Tercera parte de comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Tomo III, Madrid, Biblioteca Castro.
- CRUZ CASADO, Antonio (2002): «*Argenis y Poliarco*: de la novela al teatro» en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños* (actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000), ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 356-68.
- DAVIS, Charles (1991): «*Argenis y Poliarco*: Calderón y la dramatización de la novela» en *Comedias y comediantes*, eds. Manuel Vicente Diago y Teresa Ferrer, (1989), pp. 217-31.
- DIXON, Victor (1984): «Prediction and its dramatic function in *Los cabellos de Absalón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI, pp. 304-316.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996): *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- PELLICER DE OSSAU SALAS Y TOVAR, José (tr.) (1926): *Argenis*, Madrid, Luis Sánchez.
- PICCIOLA, Liliane (2001): «L'adaptation scénique de l'histoire d'*Argenis et Poliarque*: Les dramaturgies de Du Ryer et de Calderón», *Littératures Classiques*, XLII, pp. 121-36.
- SERRANO DEZA, Ricardo (1998): «Anticipación, suplantación, repetición: tres claves de lectura para *El médico de su honra*», *Criticón*, LXXIII, pp. 121-41.

- VALBUENA BRIONES, Ángel (ed.) (1956): Calderón de la Barca, *Obras completas*. Tomo II (Comedias), Madrid, Aguilar, pp. 1915-17.
- VARA LÓPEZ, Alicia (en prensa): «La reescritura de *Argenis* de Barclay por Calderón en *Argenis* y *Poliarco*: algunas notas sobre los criterios de omisión», en *Actas del Congreso Internacional 400 años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, (Olmedo (Valladolid) 20-23 de julio de 2009).

De Lisboa a Fez: Moros y portugueses en *El príncipe constante* de Calderón

Isabel Hernando Morata
Universidad de Santiago de Compostela

Palabras clave: Calderón, *El príncipe constante*, Portugal, maurofilia, Siglo de Oro.

El príncipe constante de Calderón es la historia del príncipe Fernando de Portugal. Se basa en un hecho histórico, la fallida expedición portuguesa a Tánger en 1437, en la que el príncipe Fernando, hermano del famoso Enrique el Navegante, fue tomado como rehén por los moros y padeció martirio en la ciudad de Fez hasta su muerte en 1443. El primero en contar su historia fue un compañero suyo que logró sobrevivir al cautiverio, João Álvares, quien alrededor de 1450 escribe la *Vida do Infante* (Sloman, 1950: 22-25). Desde entonces hasta que Calderón lleva a las tablas este suceso en 1629 pasan casi ciento ochenta años; durante ese tiempo transita por varias crónicas y obras literarias, y la verdad histórica pronto se confunde con la leyenda y el mito.

No se trata de la única comedia de Calderón de ambiente portugués, pues también lo son *A secreto agravio, secreta venganza* y *Luis Pérez el gallego*¹. De hecho, como observa Vázquez Cuesta (1986: 86), la historia portuguesa constituye el tema de varias obras teatrales españolas del Siglo de Oro:

As melhores companhias espanholas da época desfilam todos os anos pelos “pátios” lisboetas “das Arcas” e “das Fangas” com as últimas novidades estreadas do outro lado da fronteira [...] Alguns escritores espanhóis compõem as suas peças dramáticas pensando já no espectador lusitano. Daí também que sejam tão frequentes no teatro espanhol do século de ouro os temas tirados da história portuguesa. Pensemos, para só citar alguns casos, em *El Príncipe Perfecto*, *La tragedia de don Sebastián* ou *El más galán portugués*, de Lope, *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, ou *El príncipe constante*, de Calderón.

1. Para un estudio del significado de Portugal en estas tres comedias véase Alcalá Zamora (2000).

Es cierto que la situación política del que hoy llamamos “país vecino”, pero que en ese momento, entre 1580 y 1640, era uno más de los reinos españoles favorecía este tipo de intercambios, sobre todo porque el castellano se había impuesto en Portugal como lengua de prestigio²; ahora bien, es poco probable que Calderón eligiese la historia del príncipe Fernando ante la expectativa de que su obra se representase en Portugal, pues, como se verá, hay en ella situaciones cómicas basadas en tópicos sobre los portugueses, la cuales no harían mucha gracia a una audiencia lusitana.

Calderón reescribe este capítulo de la historia portuguesa condicionado por la forma en que lo habían tratado los cronistas y poetas antes que él. Al estudiar estos precedentes, Sloman (1950: 22-41) advierte cómo enseguida los hechos reales asumen un “halo of fantasy and idealism” (1950: 27). El príncipe Fernando que llega a conocer Calderón no es el histórico que sufrió martirio en Fez en el siglo XV, sino el héroe y mártir del que hablan los libros. Ya João Álvares, en su *Vida do Infante*, “underlines the fortitude of Fernando” (Sloman, 1954: 24), cuenta cómo animaba valientemente a sus compañeros de cautiverio. Álvares redacta su crónica antes de que el rey Alfonso V, sobrino de Fernando, recupere sus reliquias en 1471 y las lleve al monasterio de Batalha, entre Coimbra y Lisboa; no puede pues ofrecer ningún dato sobre la recuperación del cuerpo del infante. Pero ya en la segunda edición de su crónica, enmendada por Hierónimo de Ramos en 1577, se narra una historia ficticia según la cual un moro sobrino del Rey, para vengarse de las falsas acusaciones de atacar a su tío, roba el cuerpo del infante expuesto en los muros de Fez y lo traslada él mismo a Portugal.

Sin duda el cambio más significativo que sufre la historia se debe a Camões, el primero en atribuir a Fernando un autosacrificio por el que nunca optó: si el príncipe de la tradición posterior –del que tiene noticia Calderón– se niega a que se entregue a los moros por su rescate la ciudad cristiana de Ceuta, en manos portuguesas desde 1415, y prefiere padecer hasta la muerte, en la realidad Fernando envió desde África una carta a Portugal en la que rogaba desesperado por su liberación³. Es pues Camões quien en su famosa obra *Os Lusíadas* –publicada en 1572 pero cuyo cuarto canto, en el que se alude a este episodio, parece haberse completado alrededor de 1550– lo convierte en un héroe por su patria: el personaje de Vasco de Gama, al relatar el pasado glorioso de Portugal, lo compara con personajes de la Antigüedad que se sacrificaron voluntariamente por su país: Codro, Curcio, los Decios y Régulo. A partir de ahora todas las obras que sigan a Camões reproducirán esta imagen heroica del príncipe Fernando.

2. Vázquez Cuesta (1986) analiza con detalle esta cuestión.

3. Sloman (1950: 19) reproduce este fragmento de la *Crónica d’el Rei D. Duarte* de Ruy de Pina (1495-1905): “Desejoso sahir de captivo, apontava algumas causas e razões porque não era serviço d’El Rei, nem bem de sus reinos manterse Ceuta pelos christãos, assignando os damnos e perdas e grandes despezas que Portugal pela soster recebia; e assi alegando outras muitas fundadas em uma natural piedade, por as quaes Ceuta se devia dar por elle, como ficara concordado, escusando os mouros que não quebrantaram o contrauto como lhes querían poer, antes carregando mais a culpa sobre os christãos”.

Aún se añadirá otro episodio apócrifo más: la cortesía con que el Rey moro trata a Fernando, prisionero de sangre real, al comienzo de su cautiverio. Es invención de Diego de Torres, autor de la *Relación del origen y suceso de los Jarifes* de 1586, quien sin embargo relata la recuperación real del cuerpo de Fernando por Alfonso V. Las historias españolas mantienen el autosacrificio del príncipe introducido por Camões y le dan un nuevo e importante giro: la causa por la que entrega su vida ya no es la patria, como en *Os Lusíadas*⁴, sino la religión cristiana; con otras palabras, Ceuta deja de ser una cuestión meramente territorial, una posesión más de los lusitanos, y se convierte en un asunto religioso. Hay que descartar, en suma, que las principales diferencias entre *El príncipe constante* y la realidad histórica —el autosacrificio de Fernando y su defensa de la fe cristiana— sean innovaciones de Calderón, pues a este le llega ya una versión transformada e idealizada de los hechos⁵.

Interesa ahora saber cómo interpreta el dramaturgo este capítulo de la historia portuguesa y qué hay de original en su versión, para lo que se requiere precisar las fuentes directas de la comedia. Sloman (1950: 42-71) propone como tales el romance de Góngora “Entre los sueltos caballos”, el *Epítome de las historias portuguesas* de Faria y Sousa de 1628 y la comedia *La fortuna adversa* atribuida a Lope de Vega de hacia 1600⁶. Algunos datos confirman que las tres son bases directas de *El príncipe constante*: del romance de Góngora Calderón reproduce hacia el final de la primera jornada cuarenta y seis versos, que glosa en el mismo metro. Las otras dos fuentes, más interesantes porque muestran qué versión de la historia conoció Calderón, coinciden en pasajes y versos con *El príncipe constante*: el *Epítome de las historias portuguesas* presenta varios lugares paralelos con la comedia calderoniana, que ejemplifica Sloman (1950: 60-61); más aún, ambas obras coinciden en algunos topónimos de forma infrecuente, lo que delata que Calderón siguió de manera directa el *Epítome* al escribir su obra. *La fortuna adversa*, por su parte, ya incluye el episodio de la liberación del moro por el caballero cristiano: como no

4. La que sigue es una de las tres octavas reales que el poeta portugués dedica al príncipe Fernando; cito por Sloman (1950: 28); la cursiva es mía:

Viu ser captivo o sancto irmão Fernando,
que a tam altas empresas aspirava,
que, por salvar o povo miserando
cercado, ao Sarraceno s'entregava.
Só por amor da patria está pasando
a vida de senhora feita escrava,
por não se dar por êlle a forte Ceita:
mais o púbrico bem que o seu respeita!

5. Tal conclusión alcanza Sloman (1950: 54): “How many literary critics have attributed the Regulus element in *El príncipe constant* —the Prince’s refusal to accept freedom at the expense of Ceuta— to the dramatic perception of Calderón! But, as the foregoing survey will have show, Calderón had been forestalled by Camões, Mármol Carvajal, Diego de Torres, Román and the author of *La Fortuna Adversa*”. Parker (1994: 354), quien sintetiza el completo estudio de Sloman (1950) sobre la relación entre la realidad histórica, su tratamiento en crónicas y obras literarias y la versión de Calderón, llega a una idea similar.

6. Sloman (1950: 101-104) la cree posible de Tárrega. Cabe suponer que la probablemente la comedia se reimprimió en un *Parte* fraudulenta de Lope en 1626, en fecha muy cercana la redacción de *El príncipe constante*.

parece una simple coincidencia que ambas obras refieran esta escena, lo lógico es suponer que *El príncipe constante* amplía con la inclusión de los versos de Góngora el breve episodio de la comedia anterior⁷. La primera diferencia entre las fuentes y la obra de Calderón es que en esta el autosacrificio de Fernando alcanza mayor importancia, pues en el *Epítome* de Faría y Sousa apenas se sugiere⁸ y en *La fortuna adversa* es un aspecto secundario, subordinado al sufrimiento y dolor del infante hasta su muerte. No hay en la comedia fuente versos donde Fernando exprese su entrega tan enfáticos como estos de *El príncipe constante*:

FERNANDO ...por que yo
 por mi Dios y por mi ley
 seré un príncipe constante
 en la esclavitud de Fez (Calderón, 2006: 1113)

El mismo énfasis en la entrega voluntaria de Fernando lo presenta Camões, pues en las tres octavas reales que le dedica en *Os Lusíadas* trata insistentemente esta idea: conviene preguntarse, por tanto, si pudo influir también de manera directa en la comedia calderoniana⁹.

Por otro lado, el infante portugués de *El príncipe constante* constituye una encarnación del estoicismo¹⁰. Calderón explota las posibilidades que algunos aspectos de la trama, como el sufrimiento y la agonía en la prisión de Fez, le proporcionan para ello; así, Fernando defiende la necesidad de mantener el ánimo constante en los contratiempos y opone su estoicismo al rigor del Rey:

7. Fox (1989) establece otra fuente para *El príncipe constante*: la comedia *El Rey don Sebastián* (1607) de Vélez de Guevara; por su parte, García Valdés (1997: 96-97) considera la influencia de la crónica de 1586 de Diego de Torres.

8. Cito la parte del fragmento del *Epítome* correspondiente al cautiverio de Fernando reproducido por Sroman (1950: 62): “Vino a morir don Fernando en las afrentas i miserias de una esclavitud rigurosa. Vieronle los suyos cargado de hierros ser moço de cavallos; vierole muerto colgado de una almena de los muros de Fez. Assi con maravillosa paciencia ganó la palma i premio inmortal de la bienaventurança; aviendo descubierto con su prisión entrañable lealtad, i demostraciones de sentimiento en su patria (no menores que las de Roma por Manlio preso) en quanto don Alonso V se iba criando para ser vengador feroz destos oprobios en los autores del, que vieron perdida la misma ciudad adonde lo tuvieron preso”.

Antes se ha indicado que todas las historias españolas incluyen el autosacrificio de Fernando; ahora bien, el *Epítome* es obra de un portugués, a pesar de estar escrito en español, por lo que no se incluye en la tradición de crónicas españolas a la que se hacía referencia.

9. Calderón conocía a Camões, como declaran estos versos de *A secreto agravio, secreta venganza*:
 porque el gran Luis de Camões,
 escribiendo lo que obró,
 con pluma y espada muestra
 ya el ingenio, ya el valor
 en esta parte. (Calderón, 2007: 742)

A pesar de las precauciones que exige la llamada “falacia autorial”, se puede sostener que Calderón no solo había leído sino que también admiraba al poeta portugués, pues estos versos, pronunciados por uno de sus personajes, tienen como función alabarlos públicamente.

10. Paterson (1989) analiza la estrecha relación de *El príncipe constante* con el tratado *De constantia* de Justo Lipsio.

FERNANDO ni al mal ni a la fortuna tengo miedo (1084)

FERNANDO que a la desdicha más fuerte
sabe vencer la prudencia (1089)

REY veré, bárbaro, veré
si llega a más tu paciencia
que mi rigor.

FERNANDO Sí verás,
porque ésta en mí será eterna (1100)

Fernando pasa de ser un príncipe a un simple esclavo encargado de limpiar los caballos: el cambio de fortuna permite exhibir la paciencia del protagonista, de manera que Calderón lo convierte en paladín de la moral estoica; como observa García Valdés (1997: 102):

Calderón ejemplifica en varias de sus piezas dramáticas la doctrina estoico-cristianizada de que la fortuna puede abatir al poderoso y su mudanza no responde a los méritos de aquel; los cambios de estado sirven para probar el valor de los mejores y es en la fortuna adversa donde se hallan las grandes lecciones de heroísmo.

Además de la insistencia en el autosacrificio de Fernando y el desarrollo de la doctrina estoica, otro rasgo específico de la versión de Calderón es la importancia fundamental —mucho mayor que en las fuentes— otorgada a la cuestión religiosa, a la que se alude una y otra vez¹¹. Así, al desembarcar en África con su ejército exclama Fernando:

La fe de Dios a engrandecer venimos;
suyo será el honor, suya la gloria. (1073)

Más adelante le dirige al Rey moro, de quien es cautivo, estos versos:

No has de triunfar de la Iglesia,
de mí, si quisieres, triunfa;
Dios defenderá mi causa,
pues yo defiendo la suya. (1130)

Y casi al final de la comedia Alfonso explicita que el motivo del sacrificio del príncipe es la religión:

11. Sloman (1950: 54) apunta: “The contribution of Calderón is that, by concentrating on essentials, he has given far greater emphasis to the religion”.

Fernando, si el martirio que padeces
 –pues es suya la causa– a Dios le ofreces
 cierta es ya la vitoria. (1133)

La persecución de un cristiano por su fe y su elección de la muerte antes de retractarse es el argumento de los llamados “dramas de mártir”, que se escriben y representan sobre todo en ámbitos jesuíticos a partir de la Contrarreforma. La coincidencia del argumento de *El príncipe constante* con el de este tipo de piezas teatrales ha llevado a algunos críticos a calificar la comedia calderoniana como “drama de mártir”¹². Quizá convenga matizar la impronta de los modelos contrarreformistas en el tratamiento por parte de Calderón de la historia del infante portugués, pues entre la Contrarreforma y *El príncipe constante* hay un intervalo de tiempo nada desdeñable de casi ochenta años. Aunque no se puede negar que Fernando es un mártir de la fe católica y no el héroe por su patria alabado por Camões, resultan excesivas interpretaciones como la de Gulsoy y Parker (1964: 21): “He aquí la lealtad a la fe católica con la defensa de la Iglesia: el ideal y la aspiración de la Contrarreforma, que solían expresarse con vigor y energía”.

Junto a la cuestión religiosa está la política, pues, como se ha recordado al principio, en 1629, fecha del estreno, Portugal lleva casi cincuenta años unido a los reinos españoles. Si bien cada territorio conservaba sus propias leyes, instituciones y sistema monetario (Elliot, 1965: 297), esto es, cierta autonomía en muchos aspectos, según Herrero García (1966: 160) es posible advertir en los escritos de la época que “la historia heroica de Portugal causaba en los españoles la satisfacción de algo propio”. El mismo autor recuerda que “el portugués era un español; tan español como el catalán o el andaluz” (1966: 141). En *El príncipe constante*, por ejemplo, Muley llama a Fernando de forma indistinta portugués y español¹³:

MULEY	<i>Dentro</i> ¡Valiente portugués!
FERNANDO	Desde el caballo habla. ¿Qué es lo que me quieres?
MULEY	Espero que he de pagarte algún día tantos bienes.
FERNANDO	Gózalos tú.
MULEY	Porque al fin hacer bien nunca se pierde. Alá te guarde, español. (1081)

12. Así lo hacen Gulsoy y Parker (1960), Parker (1994: 350) y Lumsden-Kouvel (2000).

13. El conocido elogio que en *El burlador de Sevilla* se dedica a la ciudad de Lisboa está precedido por dos versos que muestran con claridad esta situación:

REY	¿Es buena tierra Lisboa?
GONZALO	La mayor ciudad de España. (Tirso de Molina, 1989: 108)

Es anacrónico que a los portugueses se les llame también españoles, pues la historia dramatizada había sucedido en el siglo XV, más de un siglo antes de que el “país vecino” fuese anexionado¹⁴. Aunque podría deducirse que la comedia de Calderón exalta un héroe de la historia tanto portuguesa como española y que, por tanto, promueve un sentimiento de unión geopolítica, no parece ser este el tono general de la obra: la religión y no la patria es el motivo por el que padece Fernando. No ha de obviarse, con todo, que en ocasiones este alude también a Portugal para justificar su sacrificio¹⁵:

Una ciudad que confiesa
 católicamente a Dios,
 la que ha merecido iglesias
 consagradas a sus cultos
 con amor y reverencia,
 ¿fuera católica acción,
 fuera religión expresa,
 fuera cristiana piedad,
fuera hazaña portuguesa
 que los templos soberanos,
 atlantes de las esferas,
 en vez de doradas cruces
 adonde el sol reverbera,
 vieran otomanas luces
 y que, sus lunas opuestas
 en la iglesia, estos eclipses
 ejecutasen tragedias? (1095)

No obstante, como se observa en este ejemplo, la “católica acción”, la “religión expresa” y la “cristiana piedad” pesan mucho más que “la hazaña portuguesa” en las razones aducidas por Fernando para entregar la vida por Ceuta.

En realidad, *El príncipe constante*, lejos de impulsar un sentimiento de unión entre Portugal y Castilla con la exaltación de un héroe común, recoge algunas de las ideas de la época menos halagüeñas sobre los portugueses. A estos se les atribuye valor y heroicidad pero, con la misma o más frecuencia, arrogancia y fanfarronería. Son tópicos tan difundidos¹⁶ que el propio Calderón los retoma en otra de sus come-

14. Si bien todas las alusiones a los portugueses como españoles, salvo una, se producen en el momento en que se insertan los versos del romance de Góngora, quizá dejándose llevar por las menciones al “español” de este.

15. La cursiva es mía. De otro lado, el título completo de la obra según el manuscrito 15.159 de la BNE es *El príncipe constante y esclavo por su patria*, el cual pone de relieve la cuestión geopolítica de la historia de Fernando; ahora bien, no se sabe si la versión del manuscrito es autoría de Calderón.

16. Véase Herrero García (1966: 154-163). También Vázquez Cuesta (1986: 76) repara en: esse complexo de inferioridade nacional que começara a aparecer no período pré-filipino, gerando como compensação psicológica a ridícula e oca fanfarronice de que a partir de então se acusa em Espanha os Portugueses. Muitas das anedotas

días de ambiente portugués, *A secreto agravio, secreta venganza*; en ella don Juan alude a las proezas lusitanas:

Dejo esta alabanza a quien
pueda con más dulce voz
contar los famosos hechos
desta invencible nación (742)

En la misma obra, don Luis, tras escuchar las amenazas proferidas por don Lope, exclama:

¡Qué portuguesa arrogancia! (787)

En *El príncipe constante* hay un aserto parecido: el moro Muley cuenta en un largo romance cómo encontró en el mar una embarcación de los portugueses sola y destrozada por la tormenta y que, a pesar de que ofreció su ayuda a los navegantes, algunos se negaron; de ahí su comentario:

¡portuguesa vanagloria! (1066)

De otro lado, la primera jornada se cierra con un breve episodio humorístico protagonizado por el gracioso Brito, que rebaja la tensión de lo sucedido justo antes, el fracaso en la batalla de los portugueses y el prendimiento de Fernando:

Vanse y salen dos moros y ven a Brito como muerto

MORO 1	Cristiano muerto es este.
MORO 2	Por que no causen peste, echad al mar los muertos.
BRITO	En dejándoos los cascos bien abiertos a tajos y a reveses <i>que ainda mortos somos portugueses.</i> (1085)

Pues bien, para entender la comicidad de este pasaje y en concreto del verso en portugués, un lector o un –afortunado– espectador actuales han de tener presente el tópico de la vanidad portuguesa¹⁷.

e ditos humorísticos que ainda hoje circulam no resto da Península sobre a vaidade e os exageros dos “finchados” portugueses têm a su origen nesta época.

17. Esto ya lo advirtió Valbuena Briones (1965: 150). Por otra parte, puede plantearse –aunque no hay evidencias para comprobarlo– que este verso en portugués sea un caso de intertextualidad con alguna anécdota o relato de la época que hoy se nos escapa; funcionaría así, al igual que poco antes los versos del romance de Góngora, como un guiño a los espectadores que fueran capaces de reconocerlo.

Todo lo expuesto sustenta que Calderón interpreta la historia del príncipe Fernando como un enfrentamiento no entre africanos y portugueses, sino entre moros y cristianos. Esto justifica que adapte algunas convenciones de la literatura morisca, en la que los protagonistas, como es bien sabido, son siempre moros y cristianos cuyas relaciones se fundamentan en la caballerosidad y la cortesía¹⁸. Propios de este tipo de literatura en *El príncipe constante* son: el episodio, vinculado con *El Abencerraje*, de la liberación del enamorado moro, Muley, por parte del caballero cristiano, Fernando, que se enfatiza con la inserción de varios versos del romance de Góngora; la atribución de la historia amorosa a Muley y no al protagonista cristiano¹⁹ y, especialmente, la cortesía y amistad que caracterizan la relación entre ambos²⁰. Así, por ejemplo, Muley pretende agradecer a Fernando que lo hubiera liberado para que sepa “que hay en el pecho de un moro/ lealtad y fe” (1107); por su parte, el príncipe cristiano le asegura a este “tu amigo soy” (1112) y por el honor de Muley renuncia al plan de huida que le ha preparado; y, al final de la comedia, Alfonso le pide al Rey moro que permita el matrimonio de Muley con la princesa Fénix por la amistad que el moro “tuvo con el infante” (1139).

En síntesis, el infante Fernando de Calderón difiere en aspectos esenciales de aquel príncipe que, en la realidad, tuvo que soportar mal de su grado un largo cautiverio en África; pero ni su heroico autosacrificio ni su defensa hasta las últimas consecuencias de la fe cristiana son invenciones del dramaturgo, quien las recibe de la tradición previa y las refuerza y engrandece en su obra. Uno de los personajes de la misma, Alfonso, alude al protagonista en los dos últimos versos como:

el católico Fernando,
príncipe en la fe constante (p. 1139)

Ciertamente, Calderón consolida al infante portugués como un ejemplo de estoicismo —es ante todo constante, como subraya el título— y un mártir por la religión católica; se trata de un paso definitivo, por tanto, en la idealización de su historia.

Bibliografía

- ALCALÁ-ZAMORA, José (2000): “Los mares portugueses en Calderón”, en *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 247-271.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2006): *Primera parte de comedias*, ed. de L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2007): *Segunda parte de comedias*, ed. de S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro.

18. Un completo estudio de este tipo de creaciones es el de Carrasco Urgoiti (1956).

19. Carrasco Urgoiti (1956: 62) analiza esta convención.

20. Como afirma Wardropper (1958: 114): “The Christians and the Moors in our play are all *honnêtes gens* [...] bound together by love and friendship, respect and understanding”.

- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1956): *El moro de Granada en la literatura*, Madrid, Revista de Occidente.
- DE MOLINA, Tirso (1989): *El burlador de Sevilla*, ed. de I. Arellano, Madrid, Espasa-Calpe.
- ELLIOTT, Jonh H. (1965): *La España imperial (1469-1716)*, Barcelona, Vicens Vives.
- FOX, Dian (1989): "A Further Source of Calderón's *El príncipe constante*", *Journal of Hispanic Philology*, 4-2, pp. 82-91.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (1997): "Moros y cristianos en dos dramas de Calderón", en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, Barcelona, Extra 1, pp. 95-102.
- GULSOY, Y. y PARKER Jack H. (1960): "*El príncipe constante*: drama barroco de la Contrarreforma", *Hispanófila*, 3, 9, pp. 15-23.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1966): *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- LUMSDEN-KOVEL, Audrey (2000): "A counter-reformation hero: the Saint and martyr in Calderón's *El príncipe constante*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 1, pp. 101-110.
- PARKER, Alexander A. (1991): "Religión y guerra: *El príncipe constante*", en *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, pp. 349-378.
- PATERSON Alan K. G. (1989): "Justo Lipsio en el teatro de Calderón", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a J. E. Varey*, ed. de J.M. Ruano de la Haza, Ottawa, Devehouse, pp. 275-291.
- SLOMAN, Albert E. (1950): *The sources of Calderón's "El príncipe constante"*, Oxford, Blackwell.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1965): *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1986): *A lingua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*, Madrid, Espasa Calpe.
- WARDROPPER, Bruce W. (1958): "Christian and Moor in Calderón's *El príncipe constante*", *Modern Language Review*, LIII, pp. 512-520.

Amor, honor y poder: Reflejos y miradas de lo inglés en el Teatro del Siglo de Oro

Zaida Vila Carneiro
Universidade de Santiago de Compostela

Palabras clave: Teatro del Siglo de Oro, Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder*, Carlos Estuardo, Eduardo III

Si en tiempos de Enrique VIII los ingleses comenzaron a interesarse por España, como indica Cruickshank (2002: 61), los españoles empezaron a sentir fascinación por Inglaterra a consecuencia de la visita a España del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en 1623. El 17 de marzo de ese año, Carlos y el marqués de Buckingham, Jorge Villiers, llegaron a Madrid de incógnito con el objetivo de concertar el matrimonio del príncipe y la infanta María, hermana menor del rey de España, Felipe IV. Permanecieron en la corte española seis meses en los que se llevaron a cabo tensas negociaciones que no consiguieron ningún fruto, ya que la boda nunca llegó a celebrarse.

Esta visita desencadenó un sinfín de festejos de todo tipo, en los cuales el teatro estuvo muy presente¹. Con este despliegue festivo se pretendía “mantener apartado al príncipe de la verdadera marcha negociadora en suelo español” (Rodríguez-Moñino, 1976: 131), puesto que el enlace de la infanta y Carlos no era deseado por la corona española y, ante la posibilidad de ofender a los ingleses, decidieron recibir de forma eufórica al heredero inglés para que no pareciese que la ruptura de las negociaciones procedía de España.

La presencia de Carlos Estuardo en Madrid tuvo influencia cultural en varios campos, especialmente en la pintura, la lexicografía y, por supuesto, en la literatura. En este marco, se representó el 29 de junio de 1623 *Amor, honor y poder* de Calderón de la Barca. En dicho mes, las relaciones entre España e Inglaterra parecían estar tensas, a pesar de las opiniones de algunos autores que niegan lo que parece ser la realidad más probable. En mayo se había hecho público que la dispensa del Papa para que el casamiento pudiera tener lugar había llegado de Roma pero, aun así, la celebración de la boda se iba dilatando. Es de suponer que Carlos empezaba

1. Para más información acerca de estas celebraciones puede consultarse Vila Carneiro (2010).

a ser consciente de que la negociación de su matrimonio, a pesar de la desmesurada euforia mostrada por su visita, no iba a llegar nunca a buen fin.

Por otro lado, la flota que debía recoger a Carlos y a la infanta, y que se había formado el 1 de mayo, según noticias de Redworth (2004: 185), seguía amarrada a la espera de la orden definitiva. Rodríguez-Moñino presenta una opinión completamente distinta y califica el mes de junio como “el más esperanzador de los meses de la estancia en la corte española del príncipe” (1976: 134). Para este autor, Carlos aún se fiaba de Olivares², confianza que se vio reforzada por el hecho de que la dispensa hubiera llegado de Roma.

Se desconoce si el príncipe presenciaría la representación de *Amor, honor y poder*; pero es bastante probable que así fuera, como exponen Cruickshank (2000: 75) o Alcalá-Zamora (2000: 24). Este último señala además que “Calderón recoge un tema inglés, de acuerdo con las circunstancias, pero va a plantear ya, en ésta como en otras obras del momento, sus grandes preguntas, sus grandes inquietudes” (Alcalá-Zamora, 2000: 24).

El argumento de la comedia es el siguiente: la infanta Flérida es auxiliada por Enrico, hijo del conde de Salveric³, tras despeñarse su caballo. Este accidente propicia el enamoramiento de ambos y favorece, a su vez, el encuentro del rey Eduardo III de Inglaterra y Estela, hermana de Enrico. En ese momento se despierta en el soberano inglés una desmesurada obsesión amorosa que lo llevará a intentar por todos los medios que la virtuosa Estela ceda a sus deseos. La hermana de Enrico verá en todo momento la tenacidad del soberano como una amenaza a su honor, y luchará para salvaguardarlo.

La acción se complica con la intervención de dos personajes más, Ludovico y Teobaldo, enamorado el primero de Estela y el segundo de Flérida. Ninguno de ellos será correspondido y la comedia finalizará con las bodas de Eduardo y la hermana de Enrico y de este y la infanta. El monarca consigue de este modo su objetivo y vence la voluntad de Estela, pero no su honor, ya que ha de casarse con ella para ver cumplidos sus propósitos amorosos.

La leyenda de la que se sirvió Calderón para componer esta comedia fue extraída fundamentalmente de la novela de Agreda y Vargas *Eduardo, rey de Inglaterra*⁴. Los porqués de la elección de esta historia podrían ser muy variados. El primero, y más obvio, sería la intención de escoger una trama y unos personajes ingleses para acercar la obra a Carlos Estuardo y a su séquito.

Un segundo motivo podría verse en el hecho de que Eduardo III fue el fundador de la Orden de la Jarretera, institución a la que el príncipe Carlos pertenecía desde

2. Los motivos principales de esta fe en Olivares eran, según Rodríguez-Moñino Soriano (1976: 134), que “a la sazón desconocía la oposición abierta de éste al matrimonio expresada en el Consejo de Estado de hacía escasos días; se había entrevistado Carlos varias veces con la infanta y creía firmemente que España deseaba el enlace matrimonial”.

3. Salveric es el trasunto de la ciudad inglesa Salisbury, situada al suroeste de Inglaterra.

4. Para más información acerca de las obras que pudieron inspirar a Calderón a la hora de confeccionar esta comedia puede verse Vila Carneiro (en prensa).

1611 y de la cual era muy devoto⁵. Muestra de su veneración es el convite que se organizó el 2 de mayo de 1623 en Madrid para celebrar la fiesta de la Orden⁶. Ante la imposibilidad de festejar el día con el resto de los caballeros miembros en la capilla de San Jorge y de la Virgen María del castillo de Windsor, el príncipe decidió celebrar esta señalada fecha con sus galas correspondientes en la corte española. De hecho, existe una carta datada a 17 de marzo del rey Jacobo a Carlos y a Buckingham, a la que hace referencia Puyuelo y Salinas (1962: 147), en la que anuncia el envío de los trajes de los caballeros de la Jarretera para que se los pongan en la cena el día de San Jorge.

Otra posible causa de la elección de este personaje histórico podría estar relacionada con la circunstancia de que solamente tres príncipes de Gales habían pisado tierras españolas hasta aquel entonces: Carlos Estuardo, Eduardo III y su hijo, el llamado *príncipe negro*. Esta información no debía ser ajena a Calderón ni a los intelectuales de la época ya que Almansa hace mención en su *Relación primera* a estos datos históricos. De hecho, esta es encabezada por las siguientes palabras de Andrés de Mendoza:

Patricio en Burgos, digna cabeza de estos reinos, y descendiente de los gloriosos reyes don Alfonso XI y don Pedro Justiciero, a quien le sucedió caso semejante, que al primero vino a aquella gran ciudad Eduardo, príncipe de Gales, acompañado de gran nobleza de su reino a pedir le armase caballero, por ser en armas el príncipe de mayor estimación (...) y su hijo de este príncipe vino a estos reinos en defensa de don Pedro en las guerras con su hermano, a quien Francia favorecía, señal de la antigua emulación de estas coronas, y trajo consigo al duque de Lancaster, su hermano, que casó con hija del rey, matrimonio siempre apetecido de aquellos príncipes. Y hoy los nuestros, por don Enrique III y todos los de Europa, son descendientes de la sangre britana. (Almansa y Mendoza, 2001: 329).

Juan de Gante, duque de Lancáster e hijo de Eduardo III, se casó en 1371 con Constanza de Castilla, hija de Pedro I el Cruel, con la intención de poder ocupar el trono castellano, propósito que no pudo llevar a cabo. La hija de ambos, Catalina de Lancáster, contrajo matrimonio con Enrique III de Castilla en 1388, el cual estableció la paz entre Inglaterra y Castilla⁷ e hizo que la descendencia del monarca español estuviese emparentada con los reyes de Inglaterra. Curiosamente Juan de Gante será el tatarabuelo de Catalina de Aragón, quien protagonizará otro de los enlaces más famosos de la historia entre las coronas de España e Inglaterra, el cual fue tratado por Calderón en su comedia *La cisma de Inglaterra*.

Tanto Carlos Estuardo como Eduardo III y el *príncipe negro* fueron piezas clave en la historia de las alianzas anglo-españolas. Eduardo III buscó un pacto con

5. Tomo la información de Domínguez Casas (2006).

6. Hasta 1752 los ingleses no aceptaron el calendario gregoriano por lo que, en Inglaterra, el 23 de abril de 1623 —día de San Jorge y de la Orden de la Jarretera— se correspondía con el 2 de mayo en España.

7. Tomo la información de Echevarria (2002: 79).

España, ofreciendo en 1335 a su hija Isabel en matrimonio para el que sería Pedro I de Castilla. Esta propuesta fue rechazada por el rey Alfonso XI debido a la corta edad del infante, que contaba con tan sólo un año en aquel momento. Eduardo vuelve a insistir en 1342, proponiendo en esta ocasión un enlace con su hija Juana. El tratado, junto con la promesa matrimonial, es firmado en 1345, pero cuando la princesa estaba a punto de encontrarse con el que se convertiría en su esposo, fallece a causa de la peste. Eduardo III tenía más hijas para ofrecer en matrimonio, pero no se volvió a sugerir ningún otro compromiso entre los dos reinos. Como en el caso de Carlos Estuardo y la Infanta María se trataría de un matrimonio frustrado entre dos de las coronas más importantes del momento. Por otro lado, el *príncipe negro*, se alió con nuestro país en el terreno bélico, luchando a favor de Pedro I el Cruel y ayudándolo a ganar la batalla de Nájera (Navarra) en 1367, contra Enrique de Trastámara.

La intención al representar *Amor, honor y poder* era probablemente el deseo de complacer al príncipe de Gales con un acto de cortesía y tratar, asimismo, que se sintiera cercano a la historia y cómodo con ella mediante la introducción de personajes ingleses de entre los que destaca, como protagonista principal, el rey de Inglaterra Eduardo III, figura histórica que había mantenido unas buenas relaciones con España. Sin embargo, estamos ante un objetivo fallido porque el componente inglés de la comedia acaba reduciéndose a la localización espacial de la trama y a los nombres de los protagonistas, ya que, como señala Cruickshank (1993: 14):

la realidad es que la obra presenta personajes típicamente españoles preocupados con temas típicamente españoles también: las contradicciones entre el amor y el honor, el honor y el poder, el poder y el amor. No hay el menor indicio de que ninguno de los personajes, desde el rey, hasta el campesino Tosco, se comporte de una manera “inglesa”.

A este hecho podría añadirse la afirmación de Redworth de que el español de Carlos “no pasó nunca de rudimentario” (2004: 177), por lo que apenas habría entendido unos versos de la comedia. Esta información quizá la haya que poner un poco en cuarentena puesto que existen noticias de que el príncipe había recibido lecciones de español, a las que se sumarían los tres meses de estancia que llevaba en Madrid en el momento de representación de *Amor, honor y poder* y que podrían haber facilitado la comprensión de la obra.

Sea como fuere, parecen existir una serie de concomitancias entre los personajes de la comedia y los protagonistas de las circunstancias que se estaban viviendo en la corte española en 1623. Así, aparecen un rey —Eduardo III—, una infanta hermana del monarca —Flérida— y un príncipe extranjero enamorado de esta —Teobaldo— que, curiosamente, no conseguirá casarse con su amada, al igual que le sucederá a Carlos Estuardo.

La identificación de la figura del rey inglés con Felipe IV provocaría, como apunta Cruickshank (2000: 96), que la persecución de la que es objeto Estela en la

comedia por parte del soberano recordase al público la debilidad del monarca español por las damas de la corte, aunque en el caso de Eduardo se trataría de un hombre soltero, por lo que quedaría salvaguardada la ética moral. En esta comparativa de reyes llaman la atención algunos razonamientos que a lo largo de la obra se ponen en boca de Eduardo III, justificaciones que quizá tuviesen más fondo que la mera belleza literaria, como puede verse, por ejemplo, en los versos 1027 a 1042:

Que yo he tratado es verdad
 este casamiento justo
 y yo te ofrecí mi gusto,
 pero no su voluntad.
 A la Infanta dije yo
 mi intención y en ella vi
 ni bien concedido el sí,
 ni bien declarado el no.
 Desta manera han pasado
 muchos días y te dan
 con favores de galán
 licencias de desposado.
 Hoy quiero verla y hablarla
 y, aunque su obediencia sé,
 aconsejarla podré,
 pero no podré forzarla. (937)⁸.

En este pasaje, el rey se ofrece como intermediario en la unión de Teobaldo y Flérida, pero no quiere forzar a la infanta a casarse con un hombre al que no quiere, lo cual es paradójico siendo Eduardo un monarca que a lo largo de la obra demuestra una cierta tiranía. Este pasaje podría encerrar, quizá, una justificación pensada para intentar hacer entender al príncipe Carlos que Felipe IV colaboró en todo momento para que el matrimonio con María llegara a buen fin, pero que, a pesar de esto, existían otros agentes condicionantes en las negociaciones de una boda que podían provocar que fracasase.

Por otro lado, el personaje de Teobaldo sería fácilmente identificable por el público con Carlos, de modo especial en un fragmento de la comedia señalado por Cruickshank (2000: 83), que se corresponde con los versos 1011 a 1026 de la obra:

...mira el tiempo que he vivido
 del pensamiento engañado,

8. El texto de los ejemplos citados se corresponde con la edición crítica de *Amor, honor y poder* que estoy preparando para mi tesis doctoral. El número de página remite a la edición de la comedia incluida en Calderón de la Barca (2007).

de mil deseos burlado
y en mi amor desvanecido.
Llamado desta esperanza
vine, señor, desde Hungría
por ver si la suerte mía
tan grande ventura alcanza.
Tú después me has ofrecido
efetuar el concierto
y, de la esperanza muerto,
con la esperanza he vivido.
No es bien que más tiempo aguarde
ni de esperar me entretenga,
que bien por presto que venga
no dejará de ser tarde. (936-937)

Este pasaje parece ser también un guiño a las circunstancias históricas que enmarcaron la representación de la comedia. Tanto Teobaldo en la ficción, como Carlos Estuardo en la realidad, son príncipes extranjeros que se dirigen a otro país con la esperanza de fijar la fecha de sus esponsales con una mujer que, de nuevo en ambos casos, es hermana del rey —Eduardo III de Inglaterra y Felipe IV de España respectivamente—. Estas negociaciones no resultan fáciles y, a pesar de existir un acuerdo tácito entre las dos coronas, la celebración de las bodas se va dilatando en el tiempo con la consecuente pérdida de esperanza y paciencia por parte de los forasteros pretendientes. Finalmente, Teobaldo no logra casarse con Flérida, así como Carlos no conseguirá tampoco convertir a la infanta María en reina de Inglaterra. En el caso de que Calderón hubiese confeccionado este personaje teniendo en la mente al príncipe Carlos, se podría palpar en el citado fragmento de *Amor, honor y poder* el descontento y la frustración del heredero de la corona inglesa en relación con el matrimonio concertado.

El nombre otorgado al príncipe extranjero en la obra es un aspecto también curioso. Se llama Teobaldo, como el palacio en el que se dice a los miembros de la corte inglesa que Carlos Estuardo está de cacería cuando emprende su viaje secreto a España. Por otro lado, Cruickshank (2000: 83) indica que Theobalds era el palacio preferido del heredero inglés y de su padre, el rey Jacobo I. Podría tratarse quizá de una coincidencia, aunque todo parece indicar que Calderón debió haberlo escuchado en alguna parte, ya que este nombre —al igual que el personaje del príncipe extranjero— no figura en las fuentes de la comedia.

Otro nombre que tal vez se corresponda con un aspecto biográfico real del príncipe de Gales es el de Enrico, el cual podría referirse al fallecido hermano de Carlos, Enrique Federico Estuardo, puesto que Henrico fue la denominación dada a una de las colonias británicas en América del Norte en agosto de 1611, en honor del hijo mayor de Jacobo I⁹. Este dato probablemente era conocido en España, ya que, en

9. Para más información sobre el topónimo Henrico, puede consultarse Land (1938).

esa época, Enrique era el pretendiente oficial de la infanta María. De hecho, ese año el monarca inglés había enviado a España a su embajador Sir Charles Cornwallis para pedirle a Felipe III la mano de su hija mayor, Ana, para el príncipe de Gales, Enrique. En esta ocasión, el problema fue que ella ya estaba comprometida con Luis XIII, por lo que el rey español ofreció a María que contaba sólo con cinco años. En noviembre de 1612 Enrique murió a causa de la fiebre tifoidea y la única opción para establecer una alianza con España era el hijo varón que le quedaba: Carlos Estuardo.

Relacionado con esta circunstancia histórica podría estar el final de *Amor, honor y poder*, en el que Flérida rechaza el matrimonio con Teobaldo y solicita poder casarse con Enrico:

REY	En día de mis bodas quiero que sean alegrías todas. dé Flérida la mano a Teobaldo.
TEOBALDO	Yo soy quien sólo gano.
INFANTA	¿Pues no es bien que te asombre mano de quien lloró por otro nombre?
TEOBALDO	Yo la culpa he tenido.
INFANTA	Y licencia te pido para darla, señor, a quien me ha dado causa de que por él haya llorado.
REY	Yo la doy y contento de que así queda satisfecho Enrico. (987-988)

De este modo es el hermano de Estela quien se acaba desposando con la infanta. Con dicho final quizá se le quería indicar a Carlos Estuardo que el matrimonio de María con su hermano Enrique sí que habría sido deseable. Esta hipótesis tendría cierta lógica si se tiene en cuenta, como señala Sanz Camañes (2002: 27), que fueron los ingleses quienes, en un principio, pospusieron las negociaciones de esa boda.

En conclusión, no parecen casuales los paralelismos que se han podido establecer entre los protagonistas de *Amor, honor y poder* y los personajes que en 1623 estaban en el punto de mira de la sociedad española. La trama principal de la obra, extraída fundamentalmente de la novela ya mencionada *Eduardo, rey de Inglaterra*, es adaptada por Calderón con la intención de acercar la comedia al príncipe de Gales y a su séquito mediante la introducción de localizaciones y personajes ingleses. Al mismo tiempo, el dramaturgo parece aprovechar la licencia que le permiten los versos para justificar los acontecimientos que estaban teniendo lugar a nivel social y político en la España de principios del siglo XVII.

Bibliografía

- ALCALÁ-ZAMORA, José (2000): *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2007): *Comedias II*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro.
- CRUICKSHANK, Don W. (2002): “Comedia en Inglaterra” en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dirs. F. P. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, pp. 61-63.
- , (2000): “Calderón’s *Amor, honor y poder* and the Prince of Wales, 1623”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, 2000, pp. 75-99.
- , (1993): “«Lisping and wearing strange suits»: Personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680”, en *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, ed. A. K. Stoll, Madrid, Támesis, pp. 9-24.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2006): “Tradición clásica y ciclo bretón en las órdenes de caballería”, *De arte: revista de historia del arte*, 5, pp. 43-61.
- ECHAVARRIA, Ana (2002): “Catalina of Lancaster, the Castilian Monarchy and Coexistence”, en *Medieval Spain: Culture, Conflict and Coexistence. Studies in Honour of Angus Mackay*, eds. R. Collins y A. Godman, Nueva York, Palgrave Macmillan, pp. 79-122.
- LAND, Robert H. (1938): “Henrico and its College”, *William and Mary College Quarterly Historical Magazine*, XVIII, pp. 453-498.
- ALMANSA Y MENDOZA, Andrés (2001): *Obra periodística*, eds. H. Ettinghausen y M. Borrego, Madrid, Castalia.
- PUYUELO Y SALINAS, Carlos (1962): *Carlos de Inglaterra en España: un príncipe de Gales busca novia en Madrid*, Madrid, Escelicer.
- REDWORTH, Glyn (2004): *El príncipe y la infanta. Una boda real frustrada*, Madrid, Taurus.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Rafael (1976): *Razón de estado y dogmatismo religioso en la España del XVII. Negociaciones hispano-inglesas de 1623*, Barcelona, Labor.
- SANZ CAMAÑES, Porfirio (2002): *Diplomacia hispano-inglesa en el siglo XVII. Razón de Estado y Relaciones de Poder durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- VILA CARNEIRO, Zaida (2010): “Festejos y representaciones teatrales para agasajar a un príncipe de Gales”, en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. G. Vega y H. Urzáiz, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 1075-1084.
- , (en prensa): “La historia de la pasión de Eduardo III por la condesa de Salisbury en *Amor, honor y poder*”, en *Estudios sobre Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.

II. INTERMINABLES OJOS INMEDIATOS

El libro *Mi viaje a América*¹ de Rafael Altamira y su contexto ideológico

Juan Manuel Ledezma Martínez
CONACYT / CCHS-CSIC / Universidad Autónoma de Madrid

Palabras clave: Rafael Altamira, Viaje a América, Relaciones Culturales, Hispanoamericanismo, Regeneracionismo.

Introducción

Entre junio de 1909 y marzo de 1910 Rafael Altamira y Crevea² viajó por varios países americanos comisionado por la Universidad de Oviedo, con el objetivo de recuperar los lazos de fraternidad entre España y América³, establecer vínculos de cooperación en materia cultural y científica, y al mismo tiempo, reivindicar el hispanismo como comunidad de cultura sostenida en una lengua común.

El viaje tuvo un éxito inesperado y constituyó el punto de partida para superar el “desconocimiento progresivo de España en América y viceversa”, que había permitido la ruptura de todo tipo de relaciones afectivas y culturales (Pilar Altamira, 2009: 96). Las actividades realizadas por Altamira en todos los países que visitó fueron documentadas en su libro *Mi viaje a América* que se publicó en 1911.

Se acaban de cumplir cien años del viaje y tal vez siga desconociéndose que gracias a éste las relaciones culturales, intelectuales y universitarias de España con los países americanos consiguieron restablecerse después de la guerra de 1898 con signos positivos de igualdad, solidaridad y cooperación y que, a pesar de que tuvie-

1. Altamira (2007). La primera edición de esta obra es de 1911 y está editada en Madrid, Librería General de Vitoriano Suárez.

2. Rafael Altamira (1866-1951) fue un polígrafo de orientación ideológica liberal y progresista cuya obra se inscribe dentro del movimiento regeneracionista español. Catedrático de Historia del Derecho en la Universidad de Oviedo, donde impulsó la Extensión Universitaria, y catedrático de Historia de las Instituciones Políticas y Civiles de América en la Universidad de Madrid. Asimismo, fue juez del Tribunal Internacional de La Haya de 1921 a 1940 y, por su obra pacifista, fue nominado en dos ocasiones al Premio Nobel de la Paz.

3. Desde España, la expresión América Latina no se había convertido todavía en un nombre propio, la palabra “latina” era utilizada sólo esporádicamente como adjetivo. Para referirse a ella se empleaba de manera general la palabra *América*, pero entendida como la América hispánica.

ron que transitar por etapas difíciles durante la guerra civil y el franquismo, esos lazos de hermandad lograron mantenerse hasta nuestros días.

Asimismo, el viaje de Altamira por América constituye un hito en la historia del americanismo e hispanoamericanismo, pero como veremos en esta presentación, aunque la historiografía ha ido rescatando del olvido este acontecimiento histórico, han sido pocos los historiadores que realmente le han dado el reconocimiento que se merece y todavía menos los que intentamos observar este acontecimiento histórico desde la mirada americana. Sirvan las siguientes líneas por tanto para recordar la figura de Rafael Altamira y su tan importante campaña americanista realizada entre 1909 y 1910.

1. El libro del viaje

El libro *Mi Viaje a América*, aunque por el título pudiera parecer un relato perteneciente al género de la literatura de viajes, es una obra histórica de carácter compilatorio cuyo objetivo fue dar a conocer la campaña americanista realizada entre 1909 y 1910⁴.

Altamira reunió fuentes de primera mano entre las que podemos encontrar cartas de las Universidades, Ministerios y Corporaciones que tuvieron que ver en la organización y realización del viaje, los discursos oficiales que se pronunciaron en los diversos actos y los informes que presentó a las autoridades universitarias para dar cuenta de cada una de sus actividades. De igual forma recogió algunas notas de la prensa americana y española para dar a conocer hechos y opiniones de lo que iba aconteciendo⁵, y compiló algunos de sus discursos y de las conferencias impartidas, así como también sus nuevos planes y programas para continuar con la empresa americanista (Altamira, 2007: XXII).

En esta agenda política Altamira omitió intencionadamente todo aquello que consideró personal y subjetivo a la misión que se le encomendó, incluso suprimió

4. Coincidimos con el historiador Gustavo Prado cuando señala que este libro “no fue pensado como una relación, ni una crónica, ni siquiera un diario de viaje, sino como una amplia selección de documentos de difícil lectura incluso para un público directamente interesado en cuestiones históricas o políticas” (Prado, 2008a: 240).

5. Altamira apuntó que en la cobertura del viaje hubo ausencia de “elementos de información completos y seguros” y que, a pesar de que las actividades que se llevaron a cabo en América fueron publicitadas por algunos periódicos, el viaje no tuvo la suerte de ser abordado, en su momento, de una forma más profunda. Véase: Altamira (2007: XXI, XXII). En ese sentido, sólo dos revistas trataron brevemente esta campaña americanista: *La España Moderna* (junio, julio, de 1910) y *España en América* (junio de 1910). En la primera de ellas Vicente Gay dedicó poco más de un párrafo a Rafael Altamira en dos ocasiones. Destacó que el intercambio cultural preconizado por Altamira no significaba una americanización de España o españolización de América, sino que sólo era un armónico intercambio, una labor cultural común que había de desarrollarse con el estudio de ambas culturas. Asimismo, indicó que para la comunidad moral propuesta por el alicantino España “podía acarrear un material histórico de inmensa utilidad para América” (Gay, 1910a: 161, 162). En la segunda ocasión, Gay señaló que coincidía con un comerciante que le había dicho a Altamira en Buenos Aires que gracias a sus conferencias estaba avivando el movimiento de cordialidad hispanoamericana, y que por lo mismo los productos españoles estaban teniendo mejor acogida (Gay, 1910b: 144).

“párrafos o frases que hablan del hombre y no de la idea ó de la representación que asumí” (Altamira, 2007: XXII). Tampoco incluyó los “discursos y comunicaciones de personas y sociedades españolas” mencionándolos sólo en sus informes, con el objetivo de resaltar sólo “la voz y los hechos de los americanos”. Cabe señalar que otras omisiones en este catálogo se debieron al extravío de documentos, a la falta de textos mecanografiados en algunos casos, sobre todo los discursos, y al carácter oficial de otros, que por su condición de confidencialidad no fue posible presentarlos (Altamira, 2007: XXII, XXIII).

La intención de Altamira por dar a conocer el viaje a América y al mismo tiempo ofrecer las fuentes necesarias para su estudio trajo consigo un problema: que los interesados en recuperar este hecho histórico tan importante en la historia de las relaciones culturales e intelectuales entre España y América sobre todo a partir del siglo XX, sólo han recuperado la memoria del viaje a partir de los documentos presentados por el propio Altamira y, salvo contadas excepciones, no han realizado estudios más profundos en ambos lados del Atlántico con nuevas fuentes y nuevas interpretaciones sobre este hecho histórico, como veremos a continuación.

2. Aproximación al estado de la cuestión del viaje a América

En términos generales y siguiendo el plan del estudio historiográfico de Gustavo H. Prado (2008b), hemos comprobado que el viaje en sí sólo se ha reseñado como una mera anécdota local y ha sido utilizado para ejemplificar otros fenómenos de estudio.

Después de que dicho acontecimiento fuera, en cierto sentido, censurado por el franquismo, iniciada la década de los años sesenta, Santiago Melón (1963; 1998: 17-85) presentó un trabajo titulado “Un capítulo en la historia de la Universidad de Oviedo” en el cual buscó demostrar que el periplo era el resultado de las acciones emprendidas por el movimiento ovetense desde las últimas décadas del siglo XIX.

Con Melón se inauguraba una serie de trabajos que iban a tocar el tema del viaje, unos reconstruyéndolo -pero con ausencia de un análisis crítico en la mayoría de los casos- y otros utilizándolo para ilustrar procesos relacionados de alguna manera con Rafael Altamira⁶. A partir de esta serie inaugural, el periplo fue descrito a lo largo de los años setenta y ochenta sólo de manera breve, principalmente cuando se rescataban aspectos biográficos del alicantino, contextos institucionales, particularmente los de la Universidad de Oviedo, o cuando se abordaban cuestiones ideológicas y políticas de la época. No obstante, el propio Melón (1987) realizaría una monografía que innovaría la lectura del periplo con la aportación de las críticas por parte de los enemigos ideológicos del grupo de Oviedo que se recogieron en el periódico asturiano *El Carbayón* durante 1910 y 1912.

6. Véase: Sela Sampil (1967: 23-36), Vicente Ramos (1968) y Frederick Pike (1971).

Otro apartado del tratamiento del viaje es el de las conmemoraciones. En este contexto, la campaña de Altamira por América tuvo un destacado abordaje en la exposición de homenaje a Rafael Altamira que se le rindió en Alicante en 1987. Al efecto se publicó un manual que contenía algunas fotos de documentos inéditos sobre el periplo y, a la par, se realizó un simposio que reunió a destacados investigadores que debatieron sobre el pensamiento y la obra de Altamira, pero que no profundizaron en el estudio del viaje⁷. Asimismo, cabe señalar que con los festejos del Quinto Centenario del Descubrimiento que posibilitaron una gran producción editorial sobre temas americanos, el viaje suscitó poco interés. Al margen quedó también de los estudios sobre el americanismo español que aparecieron por aquellos años⁸.

Curiosamente algunos historiadores argentinos comenzaron a prestar mayor atención a este viaje como un hecho importante del americanismo y, posiblemente gracias a ese interés, algunos historiadores españoles motivados por la recuperación que hacían los americanos de estos temas produjeron, durante los últimos años de la década de los noventa, varios trabajos donde dieron a conocer nuevos documentos sobre el periplo⁹. Con este nuevo entusiasmo, durante los primeros años del siglo actual, tanto en España como en Argentina los textos que daban cuenta de la vida y obra de Altamira empezaron a valorar el viaje a América y poco a poco a prestarle la atención debida¹⁰.

En el año 2005 se inauguró una nueva agenda en la historiografía de este viaje con la tesis doctoral de Gustavo Prado (2005), una parte de la cual sería publicada posteriormente por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)¹¹. Dicho trabajo ofrece, desde una perspectiva multilateral del acontecimiento, la dimensión americana no abordada por los anteriores trabajos. Prado hace una revisión más crítica de los hechos ya conocidos, aporta nuevas fuentes documentales e intenta ir más allá de la mera anécdota local del viaje dejando atrás la descripción anecdótica y españolista del viaje americanista.

Dentro de esta nueva agenda, mi proyecto de tesis intenta analizar desde la visión americana las repercusiones del viaje, sobre todo en México, pero además pretende recuperar el contexto ideológico español de esta empresa (Regeneracionismo e Hispanoamericanismo), dado que resulta necesario para indagar en los programas americanistas que Rafael Altamira promocionó en aquellos países americanos que visitó.

7. Véase: Alberola (1987).

8. Véase: Sepúlveda (1994) y Coronas (2002: 343-373).

9. Véase: Vaquero (1997) y Caglio (1997).

10. Véase entre otros a: Pelosi (1991; 1993: 495-517; 1995: 25-44; 2005), Zimmermann (1997: 61-68; 2000: 66-78), Pascuaré (2000: 281-306), Valero (2003), Sepúlveda (2005).

11. Prado (2008b).

3. Contexto ideológico del Viaje a América de Rafael Altamira

Las relaciones culturales entre España y América Latina han producido imágenes “correlativas” -como bien señala Carlos Rama- las cuales tienden a cambiar a lo largo del tiempo, pero que siempre constituyen un marco de referencia para el intercambio cultural (1982: 12, 13). En ese sentido, recordemos que el punto de ruptura entre España y América se dio con las guerras de independencia. En América la imagen de la herencia colonial actuó a modo de carga negativa de la cual era imperioso desprenderse. Dicha imagen se mantuvo con el nacionalismo anti-hispanista a lo largo del siglo XIX pero se alteró cuando España se enfrentó a los Estados Unidos por la guerra de independencia de Cuba en 1898 y perdió sus últimas colonias en América y Asia, cediéndoselas a los norteamericanos.

A raíz de este nuevo contexto de finales del siglo XIX, por lo que respecta a las relaciones culturales entre España y América se reactivó en ambos márgenes del Atlántico un movimiento que se conoce como *Hispanoamericanismo*, el cual a grandes rasgos y desde la óptica española buscaba la unión “como una fraternidad de iguales basada en lazos morales y alcanzable a través del instrumento de la educación y la comunicación intelectual” (Niño, 1993: 29). Desde esta región se buscaba llamar la atención en las potencialidades del referente cultural hispánico, a la sazón que el imperialismo estadounidense se convertía en una seria amenaza. Cabe señalar que la recuperación de América y de lo hispánico a uno y otro lado del Atlántico no fue consecuencia de la guerra entre España y los Estados Unidos, sino que ya se venía perfilando y el 98 sólo vino a reafirmar esa tendencia (Quijada, 1997: 606)¹².

Por otro lado, tras la derrota circulaba en la sociedad española la idea de un atraso con respecto a Europa en el proceso de modernización; este axioma se reforzaba a su vez con la idea según la cual España había dejado de ser aquella potencia de antaño por haber perdido su grandeza y sus colonias. Asimismo, se pensaba que la nación estaba “enferma” y que había que “sanarla”. Con estas imágenes, los intelectuales españoles debatieron sobre temas nacionales tan variados como son: la educación, la nación, la misión de España en América, el prestigio de su civilización, la leyenda negra y la supuesta superioridad de los anglosajones sobre los latinos. El movimiento que dio pie a estos debates es conocido como *Regeneracionismo*.

Los intelectuales regeneracionistas interesados en América, ante la derrota y ante el imaginario de la decadencia del mundo latino, decidieron apoyarse en los países latinoamericanos¹³. Desde una perspectiva progresista¹⁴ buscaron erradicar la visión de “una España histórica, superior y dogmatizadora con respecto a jóvenes, inexpertas e inestables repúblicas americanas” (Sepúlveda, 1993: 113), e inten-

12. La creación de la Unión Iberoamericana en 1885 y la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América en 1892 demuestran acciones culturales entre España y América antes de los sucesos de la guerra Hispano-norteamericana.

13. Véase: Litvak (1980) y Quijada (1997).

14. Véase: Sepúlveda (2005; 1994).

taron, desde sus posibilidades, fomentar vínculos comunes con sus colegas latinoamericanos con la finalidad de hallar para España una salida a la crisis finisecular.

Rafael Altamira fue una de las figuras más importantes del Hispanoamericanismo y del Regeneracionismo y elaboró un conjunto de propuestas y acciones para que España se volviera acercar a América de una manera fraternal, como una nación hermana y no superior, superando los errores del pasado y alejando los prejuicios derivados de la leyenda negra.

Como regeneracionista Altamira consideraba que era necesario primero acabar con el pesimismo dado que representaba un obstáculo para la regeneración de España. Ante esta situación proponía restaurar el crédito de la historia nacional y su acción civilizadora para estimular el optimismo de la sociedad y la confianza en sus condiciones nativas para el progreso (Vaquero, 1997: 4). Además, al reconocer que existía una difamación derivada de las argumentaciones que se utilizaban en el exterior sobre la historia y el carácter de los españoles, discurría sobre la necesidad de “deshacer ante el pueblo americano inexactitudes y prejuicios” que dificultaban el estrechamiento de las relaciones entre ellos (Vaquero, 1997: 4).

Al mismo tiempo que se restauraba la historia “con el fin de devolver al pueblo español la fé en sus cualidades nativas y en su aptitud para la vida civilizada” (Altamira, 1898: 8), consideraba fundamental para la regeneración recuperar los elementos útiles de la ciencia y el pensamiento de tiempos pasados acordes a los moldes de la civilización moderna para que se depurara “el genio nacional” enraizado en la tradición (Altamira, 1898: 17, 18). Para el alicantino, este genio o espíritu nacional era el mismo que poseían los americanos, por esta razón, veía de lo más natural apoyarse con ellos para reforzar y resistir los embates culturales de las naciones anglosajonas, puesto que constituían un peligro para el idioma, la literatura y la ciencia.

Cabe señalar que Altamira también pensaba la regeneración de España desde una perspectiva educativa, inspirado en este caso por su formación junto a los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza¹⁵. Sus creadores, Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate y Nicolás Salmerón defendieron la libertad de cátedra y se negaron a continuar educando bajo el dogma oficial en materia religiosa, política y moral¹⁶. La propuesta regeneradora de Altamira en este sentido, tenía que ver por un lado, con llevar a las masas, como él lo decía, la educación para dotarlas de valores y capacidades acordes a la civilización moderna y, por otro, propiciar el intercambio científico entre instituciones educativas (Vaquero, 1997: 7) sin condicionamientos oficiales.

Estas ideas regeneracionistas que acabamos de exponer, fueron la base del primer programa americanista de Altamira que presentó en la apertura del curso 1898-

15. Surgida en 1876 la ILE fue pensada como un espacio educativo privado laico, al margen del Estado, que buscaba la renovación educativa, cultural y social.

16. Véase: <http://www.fundacionginer.org/>

1899 de la Universidad de Oviedo (Altamira, 1898) y que llevó consigo en forma de propuestas en su viaje a América¹⁷.

Rafael Altamira había ganado en 1897 la cátedra de Historia del Derecho en la Universidad de Oviedo¹⁸. En ese recinto, el alicantino coincidió con un grupo de intelectuales que comulgaban como él, con los postulados de la Institución Libre de Enseñanza y que se oponían a los sectores más conservadores de la Universidad al intentar impulsar un programa de reforma pedagógica, social y cultural.

Junto con estos intelectuales (Adolfo Álvarez Buylla, Adolfo González Posada y Aniceto Sela y Sampil), Rafael Altamira conformó una coalición conocida como el Grupo de Oviedo¹⁹. Caracterizada como una agrupación un tanto elitista pero liberal y reformista, sus integrantes buscaban proyectar la acción social desde la universidad e influir en la democratización del sistema político español. Siguiendo las enseñanzas de Giner de los Ríos, estaban convencidos de que desde los recintos universitarios era “necesario condensar y dirigir toda preocupación por la difusión de la cultura, la educación de la juventud y dar solución a los problemas sociales.” (Prado, 2008a: 12, 13). Por ello, crearon la Extensión Universitaria, la cual fue diseñada para difundir conocimiento a través de conferencias, cursos y otras actividades, y de esta forma llevar la educación a aquellas clases sociales que no podían acceder a las aulas, siguiendo el ejemplo de las Universidades de Oxford, Cambridge, Toynbee-Hall y de las universidades populares francesas” (Prado, 2008a: 16). Al igual que Altamira, los otros integrantes del grupo de Oviedo habían ideado llevar la educación a la gente que no podía acceder a ella, pero no fue hasta que se presentaron los acontecimientos de la Guerra del 98 que decidieron materializar esta propuesta en la Extensión Universitaria y, a su vez, anunciar la vocación americanista de la universidad, dado que también estaban interesados en fomentar las relaciones universitarias y culturales entre España y América. Ambos proyectos coincidentes con los de Altamira fueron ideados como “innovadoras acciones regeneracionistas.” (Prado, 2008a: 17, 18). Además, el americanismo español que antes sólo era de intereses fácticos, de relaciones comerciales, de algunas acciones intelectuales personales aisladas, y otras articuladas en asociaciones privadas, encontró en la figura de Rafael Altamira y el Grupo de Oviedo una nueva dimensión al convertirse en una extensión más de la universidad.

17. El primer programa americanista de Altamira se conjuntó con el que el grupo de Oviedo presentó en el congreso económico de 1900 con contenidos económicos y sociales. Iniciado el siglo XX, Rafael Altamira ahondó sus reflexiones americanistas en el texto *Cuestiones Hispanoamericanas* (1900) y *España en América* (1908), que conformarían el segundo y tercer programa, respectivamente.

18. Dicha institución fue una de las universidades que más se interesó por promover la modernización educativa en España a finales del siglo XIX.

19. Véase: Prado (2008a).

4. La campaña en América (1909-1910)

En el año 1900 mediante una carta circular inserta en la real Gaceta del 23 de julio (Universidad de Oviedo, 1901: 383-388), el Grupo de Oviedo comenzó a materializar su interés americanista. En dicha carta dirigieron dos propuestas a los centros docentes americanos y a los emigrantes españoles para empezar a establecer los contactos. Para los centros docentes ofrecían un intercambio de publicaciones científicas corporativas y la creación de una revista en la que participarían profesores de Oviedo y americanos. A los emigrantes les solicitaron el apoyo para establecer fundaciones y continuar con sus proyectos de Extensión Universitaria. En concreto, les pedían recursos para la compra de libros, mapas, fotografías, gabinetes, apoyo para las excursiones, viajes de profesores españoles para dar conferencias, y ayudas para traer especialistas extranjeros para cursos breves (Universidad de Oviedo, 1901: 383-388; y Altamira, 1908).

Además, en el Congreso Social y Económico Hispano-Americano celebrado en Madrid en 1900²⁰ Altamira y el Grupo de Oviedo presentaron en conjunto una serie de propuestas americanistas para la resolución de las relaciones con América. El Grupo reclamaba que Asturias tenía, quizá, más derecho y deber de contribuir a estrechar las relaciones con América que las otras provincias españolas, gracias a sus grandes figuras del pasado colonial que se habían desempeñado como gobernantes, legisladores o capitanes. Pero además, como señala Julio Antonio Vaquero, existía una especial vinculación social con América por la fuerte migración asturiana y por la “tradicional preocupación y dedicación del pensamiento asturiano por los problemas y asuntos de América, de donde se deducía la obligación moral con la sociedad asturiana que tenía la Universidad de Oviedo de continuar con esa tradición recogiendo en ella una profunda aspiración regional” (Vaquero, 1997: 10).

Gracias a estas iniciativas, desde comienzos del siglo XX empezó a ser más notorio el interés de los medios intelectuales y académicos americanos por establecer un acercamiento más real que retórico. Pero no fue hasta los festejos del III Centenario de la Universidad de Oviedo en 1908 que se aprovechó la visita de varios representantes de las universidades latinoamericanas para organizar la campaña de Rafael Altamira hacia América.

¿Por qué fue Altamira el encargado de emprender esta campaña? Seguramente porque ya era reconocido ampliamente por su trayectoria intelectual y porque gozaba de un alto prestigio como americanista. Desde 1892 con los festejos del IV centenario del Descubrimiento de América (Coronas, 2002: 334). Altamira empezó una importante labor propagandista e intelectual reflejada en algunos libros sobre temas americanos y en numerables artículos publicados en periódicos y revistas. Además, tenía importantes lazos en América, por ejemplo con el rector de la Universidad de La Plata, Joaquín V. González; con el rector de la Universidad de Santiago de Chile, Valentín Letelier; con un destacado profesor de la Universidad de la Habana, Juan

20. Véase: Congreso Social y Económico Hispano-Americano reunido en Madrid (1902).

Miguel Dihigo, y con los intelectuales Ricardo Palma de Perú y el uruguayo José Enrique Rodó (Vaquero, 1997: 13).

Mediante unas misivas que el rector de la Universidad de Oviedo, Fermín Canella escribió por un lado a sus pares americanos a finales de 1908 y, por otro, a la comunidad española en América en mayo de 1909, logró captar no sólo las respuestas de varias universidades americanas y de las sociedades de emigrantes, sino el interés de sectores de la opinión pública, empresarios y políticos españoles. En la carta que dirigía a las autoridades educativas, Canella expresaba su deseo de que la Universidad de Oviedo se manifestara en la conmemoración del Centenario de las Independencias, al mismo tiempo que solicitaba que se concertaran acuerdos y bases para que el profesor Altamira pudiera “dar conferencias de ‘Historia de América y de sus grandes hombres’, de ‘Historia de España’, de los ‘Problemas morales y políticos de España y sus antiguos Virreinos y Capitanías generales en ese nuevo Continente’, etc.”, resaltaba que a pesar de lo difícil que era concretar un programa de materias, no había que olvidar aquellos elementos que se tenían en común para tejer esos lazos de fraternidad²¹.

En junio de 1909, Rafael Altamira partiría del puerto de Vigo rumbo a Argentina. Después continuaría por Uruguay, Chile, Perú, México, Estados Unidos y Cuba. Llevaba consigo la misión encomendada por la Universidad de Oviedo para presentar una propuesta de intercambio con las universidades en materia de recursos pedagógicos, humanos y bibliográficos que permitieran restablecer y fortalecer los lazos académicos con España y así consolidar una comunidad cultural sostenida en la lengua común.

Sobre la lengua como base identitaria y sostenedora de la unión cultural entre América y España, cabe señalar que Altamira ya había publicado en 1908 que el idioma constituía el componente que facilitaba el intercambio de ideas, toda vez que:

Siempre hallará más eco y resonará más hondo en el alma americana la voz de las ideas que dicen relación á las cuestiones superiores de la vida individual y social, cuando esa voz vibre con los acentos del decir castellano, que cuando se engalane con otros ajenos [...] y es que ese idioma [la lengua materna] representa la forma propia de su mentalidad, el estrato más profundo y ancestral de su espíritu, el solar sobre el que se levanta el edificio de sus ideas y en que mejor las dice. Tal es también la fuerza que el castellano significa para nosotros en nuestras relaciones con los hermanos de América (Altamira, 1908: 74).

Esta defensa de la lengua surgía porque Altamira coincidía con la idea de que América se encontraba en cierto peligro por la amenaza cultural anglosajona; por ello, proponía que el idioma debía protegerse y fortalecerse con las distintas op-

21. Carta del rector Fermín Canella dirigida a “autoridades del ramo de Instrucción pública y á personas caracterizadas de los países hispano-americanos” en Altamira (2007: 5, 6).

ciones que imponía la relación intelectual como por ejemplo, la edición de revistas hispanoamericanas con redactores tanto españoles como americanos, y la elaboración de una prensa común. Propuestas que de alguna manera había llevado a cabo al haber dirigido la *Revista Crítica de Historia y Literatura Española, Portuguesa e Hispanoamericana* en el período comprendido entre 1895 y 1901, la cual fundó “para restablecer relaciones intelectuales directas con las naciones hermanas” (Altamira, 1908: 78), y en donde lograron colaborar escritores de ambos continentes.

Estas ideas y otras más de su programa americanista referentes al intercambio de profesores y alumnos entre universidades, a la organización de congresos, la apertura de escuelas y centros culturales en ambos continentes, la celebración de preacuerdos para facilitar las comunicaciones telegráficas (cable directo hacia América sin el concurso de las compañías anglosajonas), tarifas postales reducidas, reducción de impuestos para la introducción de libros, y protección aduanera del comercio entre España y América, así como la creación de una legislación obrera común y la instauración de una oficina iberoamericana del trabajo, las llevó consigo en su viaje a América²².

Salvo contadas excepciones, la historiografía sobre el viaje se ha dedicado a relatar las actividades que realizó Rafael Altamira basándose casi exclusivamente en su libro *Mi viaje a América*.

La primera estación americana fue Argentina, durante los tres meses que permaneció en tierras gauchas Rafael Altamira impartió cursos de metodología de la historia y de historia del derecho en la Universidad Nacional de la Plata; dictó numerosas conferencias sobre temas diversos de historia y literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires; algunas más sobre la Extensión Universitaria en universidades populares, centros gremiales y asociaciones culturales tanto en Buenos Aires como en otras ciudades; asimismo, cabe mencionar que fue galardonado con un doctorado *honoris causa* en la Universidad de La Plata, designado profesor titular de la cátedra de metodología de la historia de la misma universidad, nombrado miembro de la Junta de Historia y Numismática, comisionado por el ministro de Justicia e Instrucción Pública para organizar el intercambio de profesores, una futura Academia Argentina de Ciencias Morales y Políticas, un Instituto Histórico Argentino en España, y para obtener colaboraciones españolas para la Revista de Pedagogía del Ministerio Argentino de Instrucción Pública.

En Uruguay estuvo una corta temporada, fue recibido por algunos intelectuales como José Enrique Rodó, por el rector de la Universidad de la República, Pablo De María, y por el Presidente de la República, Claudio William. Dictó algunas conferencias en la Universidad Nacional de Montevideo referentes al papel de la Universidad y a la historia de España, y en el Ateneo concernientes a la experiencia de la Universidad de Oviedo y su relación con la educación primaria y sobre el ideal formativo de los maestros. Regresó a Argentina para cruzar los Andes y dirigirse a

22. Véanse las *Proposiciones que presentan al Congreso Hispanoamericano algunos catedráticos de la Universidad de Oviedo* en Congreso Social y Económico Hispano-Americano reunido en Madrid (1902).

Chile donde permaneció una semana. En Santiago volvió a ser recibido por altos mandatarios como el Presidente de la República, Pedro Montt, y por una comitiva del Ministerio de Instrucción Pública. Debido a su corta estancia no logró dictar todas las conferencias que había acordado con el rector de la Universidad Nacional de Santiago de Chile, Valentín Letelier, y sólo pudo pronunciar cinco lecciones de temas diversos.

La siguiente estación fue Perú. En este país andino trató temas pedagógicos ante el auditorio de la Universidad de San Marcos y en otros recintos académicos y sociales. La Facultad de Letras le concedió otro doctorado *honoris causa*, fue nombrado socio honorario por el Instituto Histórico Peruano y catedrático de la Facultad de Jurisprudencia. Asimismo, fue condecorado por otras instancias políticas y de gobierno y recibido por el Presidente de la República.

La estancia más larga después de Argentina la hizo en México. De diciembre de 1909 a febrero de 1910 -con un viaje intermedio a Nueva York invitado por la American Historical Association-, Rafael Altamira continuó con su intensa actividad académica pronunciando conferencias y discursos en distintas instituciones académicas y culturales: Escuela Nacional de Jurisprudencia, Escuela Nacional Preparatoria, Escuela de Artes y Oficios, Escuela Normal de Maestros, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, Colegio Nacional de Abogados, Colegio Militar, Academia Central Mexicana de Jurisprudencia y Legislación (que le otorgó el título de Académico Honorario), Ateneo de la Juventud, Academia Nacional de Ingenieros y Arquitectos, La Sociedad de Geografía y Estadística (que lo nombró socio corresponsal), Casino Español, y el Círculo Español Mercantil de Veracruz (que lo nombró socio honorario). Asimismo, fue recibido por el Presidente Porfirio Díaz y el Secretario de Instrucción Pública Justo Sierra quien le propuso organizar una futura cátedra de Historia del Derecho en la Universidad Nacional.

Finalmente Altamira visitó Cuba. Ahí fue recibido por el rector de la Universidad de La Habana y por algunas autoridades y representantes de las sociedades españolas. Dictó conferencias en la Universidad, Instituto de Segunda Enseñanza, Asociación de Maestros Públicos de La Habana, Sociedades de Color, Ateneo de La Habana, Academia de Ciencias y Ayuntamiento de La Habana. Como en todos los países que visitó, el alicantino tuvo contacto con el Presidente de la República, algunos ministros y otros altos dirigentes del gobierno; además se entrevistó con comisiones universitarias, estudiantiles y representantes de sociedades españolas y cubanas.

En resumen, Rafael Altamira dictó en todos estos países un número importante de conferencias²³ sobre educación, literatura, derecho, Extensión Universitaria, programas americanistas y a los españoles les habló sobre sus deberes en América y en España (Altamira, 2007: 294). En el plano de los resultados²⁴ logró que todas las universidades de los países que visitó se interesaran por el intercambio de recursos

23. Dictó 360 conferencias (Altamira, 2007: 294).

24. Véase: Altamira (2007: 294, 295).

humanos y de publicaciones; que profesores de Chile, Perú y México se ofrecieran a difundir la cultura española; el compromiso de enviar colecciones de libros por parte de Argentina, Chile, Perú y México, y de fomentar escuelas primarias para emigrantes (Vaquero, 1997: 14).

A su regreso, en abril de 1910, Rafael Altamira sería recibido por grandes multitudes y con grandes honores²⁵. Los principales diarios españoles fueron registrando día a día la llegada de Altamira y dando cuenta de los honores que recibía. Incluso José Ma. Salaverría escribiría en una nota publicada en el diario ABC que:

Los homenajes que á ese discreto profesor se le tributen, con motivo de su vuelta, serán todos bien merecidos, por grandes que fueren. Le debe España un favor inmenso: la reivindicación de su crédito cultural en aquellos países y especialmente en la Argentina (Salaverría, 1910: 6, 7).

Tal recibimiento era una muestra de que había logrado despertar las conciencias españolas a “una nueva realidad americana” (Pilar Altamira, 2009: 105). Sin embargo, no faltaron las críticas y comentarios en contra. De inmediato surgieron voces desde la prensa católica asturiana (*El Carbayón*) que no sólo desprestigiaron el tan aclamado recibimiento, sino que también criticaron la figura de Altamira y su empresa exitosa²⁶. De igual manera, se alzaron voces patrióticas y cargadas de hispanofobia en Cuba que interpretaban la misión del alicantino como un nuevo proyecto imperialista. En este sentido, el intelectual Fernando Ortiz criticaría la campaña “panhispanista” de la Universidad de Oviedo por considerarla un programa “ideológico racista y neoimperial español” (Prado, 2008b: 47)²⁷.

Consciente de que su campaña por América iba a despertar todo tipo de críticas, Rafael Altamira no desaprovechó los auditorios que visitaba para dejar constancia de su papel como delegado universitario más allá de cualquier ambición personal. Incluso, su libro *Mi Viaje a América* podría interpretarse como una especie de escudo para enfrentar la campaña de desprestigio y, al presentar los documentos del periplo como fuentes de primera mano, ofreció una interpretación casi “definitiva” de la misión americana de 1909-1910.

5. A modo de conclusión

Resta señalar que la intención de este artículo pretende resaltar la importancia del viaje a América de Rafael Altamira como un hecho histórico y, a su vez, dar cuenta de su contexto, de cómo ha sido registrado por la historiografía y cuál es la nueva agenda para su estudio. En ese sentido, consideramos importante destacar

25. Véase: Prado (2008a: 201; 2008b: 11, 12).

26. Véase: Melón (1987) y Prado (2008a)

27. Sobre el mismo asunto véase también Prado (2008a: 233), y Valero (2003).

que desde la disciplina histórica este acontecimiento ha sido trabajado con poca profundidad, salvo contadas excepciones, y que como hecho histórico merece ser abordado por otras disciplinas como en el caso de la literatura.

Mencionamos que el libro *Mi viaje a América*, aunque podría etiquetarse como un texto un tanto positivista donde el autor quiso que los hechos hablaran por sí solos, aun puede superar ese límite hermenéutico que le han impuesto, toda vez que esta obra sigue careciendo de un esfuerzo que le permita dialogar con su contexto histórico de recepción. Dicho de otra manera, según lo planteo en mi tesis, que le posibilite interactuar con la manera en que cada país americano asimiló la experiencia de este viaje y sus repercusiones en el ámbito cultural, intelectual y universitario.

Por último, cabría señalar que a pesar de todo el objetivo del viaje se cumplió. Rafael Altamira logró despertar el interés por restablecer las relaciones de fraternidad entre España y América tan manidas en la retórica político-social de la época pero a menudo obviadas a la hora de la verdad. Con su viaje a América Altamira sembró una semilla que dio y seguirá dando muchos frutos en el contexto de los reflejos y miradas hispanoamericanas.

Bibliografía

- ALBEROLA, Armando, ed. (1987): *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil Albert.
- ALTAMIRA, Pilar (2009): *Diálogos con Rafael Altamira*, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad de Oviedo.
- ALTAMIRA, Rafael (1898): *Discurso leído en la solemne apertura del curso académico de 1898 a 1899 por el D. Rafael Altamira, catedrático numerario de Historia del derecho*, Oviedo, Universidad Literaria de Oviedo.
- , (1900): *Cuestiones hispanoamericanas*, Madrid, E. Rodríguez Serra (ed.).
- , (1902): *Proposición del Sr. D. Rafael Altamira catedrático de la Universidad de Oviedo al Congreso Hispano-Americano en CONGRESO SOCIAL Y ECONÓMICO HISPANO-AMERICANO REUNIDO EN MADRID EL AÑO 1900*, 2 tomos, Madrid, Imprenta de los hijos de M.G. Hernández, pp. 29-34.
- , (1908): *España en América*, Valencia, F. Sampere.
- , (2007): *Mi viaje a América (libro de documentos)*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- CAGIAO VILA, Pilar, et al. (1997): “El hispanoamericanismo regeneracionista y su proyección en la Galicia de principios de siglo”, en ALCÁNTARA, Manuel (ed.), *América Latina realidades y perspectivas. I Congreso Europeo de Latinoamericanistas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (recurso electrónico).
- CONGRESO SOCIAL Y ECONÓMICO HISPANO-AMERICANO REUNIDO EN MADRID EL AÑO 1900 (1902): 2 tomos, Madrid, Imprenta de los hijos de M.G. Hernández.

- CORONAS, Santos (2002): "Altamira y los orígenes del hispanoamericanismo científico" en INSTITUTO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL DERECHO INDIANO. CONGRESO (12.1998.TOLEDO), *Derecho y administración pública en las Indias hispánicas: actas del XII Congreso Internacional del derecho Indiano (Toledo, 19 a 21 de octubre de 1998)*, España, Universidad de Castilla-La Mancha.
- GAY, Vicente (1910a): "La América moderna", *La España Moderna*, Madrid, Año 22, No. 258, junio, pp. 161, 162.
- , (1910b): "La América moderna", *La España Moderna*, Madrid, Año 22, No. 259, julio, p. 144.
- LITVAK, Lily (1980): *Latinos y anglosajones: orígenes de una polémica*, Barcelona, Puvill.
- MELÓN FERNÁNDEZ Santiago (1963): *Un capítulo en la historia de la Universidad de Oviedo (1883-1910)*, Oviedo, Diputación de Oviedo-Instituto de Estudios Asturianos.
- , (1987): *El viaje a América del profesor Altamira*, España, Universidad de Oviedo.
- , (1998): *Estudios sobre la Universidad de Oviedo*, Gijón, Universidad de Oviedo.
- NIÑO RODRÍGUEZ, Antonio (1993): "Hispanoamericanismo, regeneración y defensa del prestigio nacional (1898-1931)", en PÉREZ HERRERO Pedro y Nuria TABANERA (coords.), *España/América Latina: Un siglo de políticas culturales*, Madrid, AIETI/Síntesis-OEI, 1993, pp. 15-48.
- PASCUARÉ, Andrea (2000): "Del hispanoamericanismo al pan-hispanismo. Ideales y realidades en el encuentro de los dos continentes", *Revista Complutense de Historia de América*, núm. 26, Madrid, pp. 281-306.
- PELOSI, Hebe Carmen (1991): "Rafael Altamira: historiador, jurista y literato", *Estudios de Historia de España*, IV, Buenos Aires, Instituto de Historia de España.
- , (1993): "La renovación histórica a través de Rafael Altamira", en *España y América 1492-1991, II. Actas del Congreso organizado por los Departamentos de Historia y Letras en conmemoración del V Centenario del descubrimiento de América*, Buenos Aires, pp. 495-517.
- , (1995): "Hispanismo y americanismo en Rafael Altamira", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, IIª época, núm. 22, Madrid, pp. 25-44.
- , (2005): *Rafael Altamira y la Argentina*, Alicante, Universidad de Alicante.
- PIKE, Fredrick B. (1971): *Hispanismo, 1898-1936. Spanish conservatives and liberals and their relations with Spanish America*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press.
- PRADO, Gustavo H. (2005): *Rafael Altamira, el Hispanoamericanismo Liberal y la evolución de la Historiografía Argentina en el primer cuarto del siglo XX*, tesis doctoral leída en la Universidad de Oviedo.
- , (2008a): *El Grupo de Oviedo en la historiografía y la controvertida memoria del krausoinstitucionismo asturiano*, Oviedo, KRK Ediciones.
- , (2008b): *Rafael Altamira en América (1909-1910). Historia e historiografía del proyecto americanista de la Universidad de Oviedo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- QUIJADA, Mónica (1997): “Latinos y anglosajones. El 98 en el fin de siglo sudamericano”, *Hispania. Revista Española de Historia*, Vol. LVII/2, Núm. 196, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 589-609.
- RAMA, Carlos M. (1982): *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina. Siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- RAMOS, Vicente (1968): *Rafael Altamira*, Madrid, Alfaguara.
- SALAVERRIA, José Ma. (1910): “Altamira en América”, *Diario ABC*, Madrid, miércoles 6 de abril, pp. 6, 7.
- SELA SAMPIL, Luis (1967): “Rafael Altamira, americanista e internacionalista”, en MARTÍNEZ CACHERO, José María, (et al.), *Homenaje a Rafael Altamira en su centenario (1866-1966)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 23-36.
- SEPÚLVEDA MUÑOZ, Isidro (1993): “Proyectos españoles de proyección hacia América. Pasado y presente”, en TORRE, Hipólito de la (coord.), *Portugal, España y América. Pasado y presente de un proyecto (S. XIX-XX). (V Jornadas de Estudios Luso-Españoles) Homenaje a la profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Mérida, España, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 109-127.
- , (1994): *Comunidad cultural e hispanoamericanismo. 1885-1936*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- , (2005): *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*, Madrid, Fundación Carolina-Marcial Pons.
- VALERO JUAN, Eva María (2003): *Rafael Altamira y la “reconquista espiritual” de América*, Alicante, Universidad de Alicante.
- VAQUERO IGLESIAS, Julio Antonio (1997): “El americanismo de Rafael Altamira y el programa americanista de la Universidad de Oviedo”, [en línea] <http://www.ucm.es/info/cecal/encuentr/areas/pensamie/1pe/vaquero>, [consultado en abril de 2010].
- ZIMMERMANN, Eduardo (1997): “Algunas consideraciones sobre la influencia intelectual española en la Argentina de comienzos de siglo”, en MOLINUEVO, José Luis (coord.), *Ortega y la Argentina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 61-68.
- , (2000): “La proyección de los viajes de Adolfo Posada y Rafael Altamira en el reformismo liberal argentino”, en URÍA, Jorge (coord.), *Institucionismo y reforma social en España*, Madrid, Talasa, pp. 66-78.

Tres paseos por el bosque de la recepción

José Pedro Sousa

Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa

Palabras clave: recepción, Ramón María del Valle-Inclán, Teresa Veiga, comparatismo.

Las miradas y los reflejos de la literatura y cultura hispánica en Portugal han sido múltiples y de origen variado. Desde los *Cancioneiros* hasta el siglo XXI, los diálogos entre los dos universos se han mantenido tan fieles y proficuos que incluso nos encontramos con propuestas conceptuales como “literatura peninsular” definidoras de un canon literario ibérico común (véase Magalhães, 2010). En el “laberinto tumultuoso de las letras ibéricas” (Magalhães, 2010: 83) los autores han superado la ansiedad de influencia, compartiendo mitos, temas y modelos literarios, en tanto asocian lo tradicional con lo moderno, como refiere Magalhães, actualizando, recreando y valorizando el bosque literario peninsular.

El fenómeno de la recepción tuvo una importancia fundamental para el desarrollo de la literatura ibérica. Valle-Inclán, autor del cual partimos para nuestros “paseos”, nos permite trazar un hilo por ese bosque de la recepción ibérica: el autor español que tradujo a Eça de Queirós al español, “y en cuyos escritos se advierte [...] una importante influencia del autor portugués” (Nuñes Sabarís, 2010: 87-88), es ahora recuperado por la novelista portuguesa Teresa Veiga en *Uma aventura secreta do Marquês de Bradomín*. Lo que propongo en mi ponencia es un recorrido en el bosque literario de Valle hacia Veiga, (per)siguiendo tres cuestiones centrales en las dos obras: la primera es estructural y se relaciona con las estrategias narrativas; la segunda es imagológica, centrándonos en la imagen del Marqués de Bradomín; la tercera es temática y tiene que ver con la escritura de la memoria.

Entrar en el bosque narrativo, en Valle como en Veiga, significa empezar por el paratexto¹. Es innegable que Veiga desarrolla esta estructura con particular atención, ofreciendo introducción y conclusión en su cuento, pero en las sonatas valle-

1. “Aquilo que rodeia ou acompanha marginalmente um texto e que tanto *pode ser determinado pelo autor como pelo editor do texto original*. O elemento paratextual mais antigo é a ilustração. Outros elementos paratextuais comuns são o índice, o prefácio, o posfácio, a dedicatória ou a bibliografia. O título de um texto é o seu elemento paratextual mais importante e mais visível, constituindo, como observou Roland Barthes, uma espécie de ‘marca comercial’ do texto” (Ceia, 2005: s. p., cursiva mía). A continuação veremos cómo los dos autores recurren a una misma idea de “edición” del texto presentado a los lectores.

inclanianas la “nota” es también un elemento de gran relevancia para el análisis de toda la obra. Valle-Inclán, en su primera *Sonata*, *Sonata de Otoño*, publicada en *El Imparcial* el 9 septiembre 1901 (véase Alberich, 1965), recurre al referido mecanismo textual. Su importancia, con todo, resulta todavía más evidente cuando tomamos conciencia de que en las ediciones posteriores de dicha obra, con la escritura de todas las *Sonatas*, Valle cambia el referido paratexto para *Sonata de Primavera*, el primer “fragmento” de las “Memorias Amables” del Marqués de Bradomín, en su orden cronológico. Conociendo el hábito de reescritura o reelaboración de sus textos como característica de Valle-Inclán (véase Schiavo, 2006), y la importancia de la idea de totalidad² vehiculada en las *Sonatas*, consideramos relevante detenernos un poco en el contenido de la misma:

Estas páginas son un fragmento de las “Memorias Amables” que, ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental (Valle, 1989: 18).

La primera idea destacada es el reconocimiento, por parte del autor de la “Nota”, de la existencia de alguien, que escribió unas “Memorias Amables” de las cuales sólo puede presentarnos, a nosotros los lectores, unos “fragmentos”. Tal vez se hayan perdido, o tal vez ese personaje anónimo haya “editado” las “Memorias Amables” del marqués. Pero en ese plano narrativo su existencia se dice real. El lector que abre *Sonata de Primavera* reconoce, desde luego, que el libro que va a leer es solamente una parte de un libro mayor (las “Memorias Amables”), que ni siquiera todas las *Sonatas* juntas, como lo quiso marcar Valle-Inclán, llegan a completar. El segundo aspecto que me gustaría realzar es la caracterización del marqués, hecha en un plano mítico, a través de la comparación con Don Juan y enfatizando su excepcionalidad, pues quizás es Bradomín “el más admirable”. Sin embargo, los adjetivos escogidos suenan raros, minando el prototipo de Tirso y Zorrilla, y produciendo en cierta medida una antítesis del encomio planteado en la frase anterior, pues ¿cómo puede ser admirable alguien “feo, católico y sentimental”?

De la misma manera, Teresa Veiga nos regala en su novela un *incipit* al nivel de la más encomiástica literatura:

Há homens que ficam na História por único acto notável. Muitos que dão todos os dias lições de coragem e honradez e não ganham renome por isso nem serão nunca recordados como exemplos para a posteridade. Mas há alguns, mais raros, que vivem a sua vida como se tivessem nascido para contá-la, de preferência num poema épico, cheio de estrépito e fulgor, e destes sempre se dirá que são homens de outra raça, outra

2. Francisco Umbral evoca el *Gesamtkunstwerk* wagneriano: “Efectivamente, a Valle no le gusta la música de Wagner, pero aspira al teatro total, como el músico, y en él tiene su llamado modelo de una opera (sin música)” (1998: 167); Schiavo, aunque enlevando su fragmentariedad, nos dice que “si juzgamos por las remisiones internas, toda la obra de Valle-Inclán es unitaria y obsesivamente recurrente [...]” (2006: 12).

têmpera, e os seus erros, ainda que deixem atrás de si um rasto de consequências, não os tornam mais imputáveis do que a esfinge.

O Marquês de Bradomín pertencia a esta última categoria (Veiga, 2008: 55).

Desde luego, la presentación de Bradomín se relaciona con la vida de aquellos que “ficam na História”, por lo que el paratexto de Veiga, como el de Valle, presenta a un Bradomín cuya existencia es asumida como un dato real. También la alabanza al marqués, transmitida por su comparación con la figura de la esfinge – por lo tanto, en su encuadramiento en un plano mitológico– resulta evidente, aunque se advierta el rastro de consecuencias dejado por sus errores. Pero su carácter, que “no es solamente admirable sino el más admirable” (Vicente Zamora, 1951: 25) –“un hombre de otra raza”– se relaciona de manera explícita con sus “Memorias Amables”, pues el hecho de haber “contado” su vida parece resultar más importante que el haberla vivido.

Así como el autor de la “Nota” se refiere a las “Memorias Amables”, alertando al lector de que las *Sonatas* no comprenden toda su extensión, también el joven estudiante de literatura, nuestro guía paratextual, parece referirse al mismo documento. Ni la introducción ni la conclusión mencionan dicho título, pero tampoco mencionan las *Sonatas*; sin embargo, algunos de los hechos señalados en la vida del Marqués y la descripción del libro no coinciden con la obra de Valle-Inclán, pues el narrador habla solamente de “três grossos volumes belamente encadernados e com a divisa do marquês ‘desdenhar os outros e não se amar a si próprio’” (Veiga, 2008: 57), al contrario de las cuatro novelas valleinclánianas, una para cada estación del año. Veiga manipula su cuento de modo a integrar su narrativa en las “Memorias Amables” de Bradomín más que en las *Sonatas* de Valle-Inclán.

El autor del “paratexto”, en *Uma aventura secreta*, si bien permanece anónimo, es un personaje más visible en el juego narrativo que el autor de la “Nota” de la *Sonatas*. Estudiante de literatura, encuentra las memorias del marqués, y le llama la atención el soneto de Rubén Darío que el abuelo había transcrito en la hoja de guarda³. Considera el libro “uma espécie de versão para adultos dos romances de aventura que eu gostava de ler em criança, o autor brincava com coisas sérias, recorrendo à ironia como manobra de diversão para não ser posto no Índice e desconsiderado moralmente pelos seus pares” (Veiga, 2008: 58) y decide hacer de Bradomín tema de su tesis de licenciatura, buscando referencias sobre su paso por Portugal:

uma, mais demorada, talvez de um ou dois meses, em Lisboa, seguindo o rasto de uns preciosos exemplares de arte sacra que tinham atravessado a fronteira [...] a outra

3. También el joven estudiante empieza su lectura por el paratexto: “Devo dizer que não sei o que mais me determinou a ler aquelas mil páginas, tão distantes do espírito do meu tempo; se o facto de terem sido objecto de veneração do meu avô [...] se o soneto de Rubén Darío, impregnado de aristocrática melancolia, com os seus símbolos saturados de romantismo: a estátua, a pomba, as rosas” (Veiga, 2008: 58). Son los “elementos hiperestéticos” (Gibbs, 1991: 36) que captan la atención del estudiante.

era pouco mais do que um apontamento de carácter etnográfico e antropológico sobre as paisagens e as gentes do Minho (Veiga, 2008: 60)

Ahí, habría conocido a Edwarda S., hija de João Teodoro S., el portugués que había hospedado el Marqués durante su permanencia en tierras “minhotas”. Su primera entrevista resulta poco productiva en nuevos datos relativos a Bradomín, obligándolo a cambiar el tema de sus tesis, pero pasados seis años recibe una carta de Edwarda relatando todo el episodio de la visita de Bradomín. De esa manera, al final de la introducción se da un cambio de narrador que podemos interpretar como una formulación mimética de la estructura narrativa de las *Sonatas* en la obra de Veiga: al final del paratexto, un narrador empieza su narrativa autobiográfica.

En términos estructurales, el cuento portugués respeta la estructura dejada por Valle-Inclán en sus *Sonatas*, recurriendo a una compleja red de narradores que suele ser enfatizada en la pluma de Veiga. A continuación se hace un esquema de los varios niveles narrativos que envuelve las dos obras basado en el modelo analítico de Umberto Eco presentado en su “paseo” por el bosque narrativo (1997: 7-31):

Teresa Veiga	Valle-Inclán
Introducción y conclusión	Nota: “Estas páginas son un fragmento de las ‘Memorias Amables’...”
Edwarda	Viejo Bradomín
Bradomín <i>Memorias amables</i>	

Desde aquellas “páginas [que] son un fragmento de las ‘Memorias Amables’” que “ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín”, el autor de la nota ofrece al lector la voz del *ya muy viejo* Marqués; de la misma manera que el joven estudiante va introducir en su texto la carta de Edwarda, que va a informarnos sobre la visita de Bradomín a Cerdeira. Veiga utiliza una figura igualmente exterior a la vida de Bradomín para introducirnos en ella, trabajando, desde luego, en el mismo plano narrativo que encontramos en la “Nota” introductoria de Valle.

En las dos obras hay tres planos narrativos. La nota, como la introducción y conclusión, son el *paratexto*, constituyendo “un lieu privilégié d’une pragmatique et d’une stratégie, d’une action sur le publique au service [...] d’un meilleur accueil du texte et d’une lecture plus pertinente [...] aux yeux de l’auteur [...]” (Gennette, 1987: 8). La narrativa de las memorias y la aventura secreta del marqués, el texto, supone dos niveles narrativos, separados por un hiato de tiempo, desde los acontecimientos narrados hasta su escritura. En ambos casos se tratan de autobiografías,

y el narrador se refiere a una acción pasada sobre la cual emite opiniones y juicios desde el presente, desde el “hoy” en que escribe.

Cuando Bradomín llega al Minho, Cerdeira precisamente, tiene cuarenta y tres años y había ya sentido “o primeiro arrepio da velhice, mais gelado que o da morte” (Veiga, 2008: 61). Es, por lo tanto, la edad identificada con la *Sonata de Invierno*, donde encontramos la cita referida en el cuento de Veiga: “el primer frío de la vejez, más triste que el de la muerte” (Valle-Inclán, 2006: 122). Podríamos imaginar la figura del Marqués como alguien que “sentía un acabamiento de todas las ilusiones, un profundo desengaño de todas las cosas” (Valle-Inclán, 2006: 122), un hombre arrepentido (arrepentimiento que llegó “mirándo[se] al espejo y viendo [sus] cabellos blancos” (Valle, 2006: 127) y, en ese sentido, una figura que tiende a humanizarse, como admite el estudiante de literatura en la introducción.

Pero si el inicio de la obra permite una lectura en ese sentido, que incluso admite la posibilidad de que la fealdad del personaje pertenezca a los que lo rodeaban, la imagen del marqués dibujada por Edwarda S. es la de un “amante fugaz, místico libidinoso” (2008: 70). Su llegada es súbita y romántica, con una descripción del sonido de los cascos veloces de su caballo que salta con gallarda maestría el portón de la casa de la familia S. Al mirarlo, Alicia, “em vez de odiosa fez-se encantadora” (2008: 83). Edwarda lo describe con:

[...] a fronte ampla enquadrada por uma juba de leão basta e revolta onde começam a aparecer uns fios de prata, nariz forte, olhos negros desafiadores e penetrantes e uma boca grossa e sensível como que modelada pelo hábito da eloquência. A sua carreira de cortesão, soldado e diplomata [...] é visível na elegância e desenvoltura com que conduz a fase dos cumprimentos [...] (Veiga, 2008: 83)

Curioso será notar que, en las memorias de la portuguesa, el marqués no es maestro de las fantasías sexuales, del “rosario de sonetos de Pietro Aretino” (Valle, 2006: 65); al contrario, es Edwarda quien enseña a Bradomín la delicia del amor en una cama de flores: “Aquele homem, que julgava já ter experimentado todos os prazeres, não sabia o que era o amor num leito de flores, e tinha expressões de êxtase como um santo visionário quando eu o juncava de pétalas e quase o asfixiava com tantos perfumes” (Veiga, 2008: 100). En un Casanova como Bradomín, distinto de los “viejos, castos, sencillos cristianos, ignorantes de aquella ciencia voluptuosa [...] de [su] maestro Aretino” (Valle, 2006: 154), tal desconocimiento altera, en cierto modo, nuestra perspectiva sobre el personaje, pues incide sobre uno de los rasgos más peculiares de su identidad desacreditando algo de su reputación. Sin embargo, su encantamiento *donjuanesco* sigue operante y son evidentes los cambios de actitud de los elementos femeninos de la familia S. en la presencia del marqués; en los silencios de la misiva de Edwarda es incluso posible que él haya compartido las “lecciones de Aretino” con todas tres.

Pero la imagen del marqués, marcada sobre todo por el “misticismo libidinoso” arriba mencionado, parece subrayar el aura satánica o diabólica de su figura. La re-

lación entre los dos conceptos se encuentra ya en las novelas de Valle-Inclán, donde la figura del Diablo aparece frecuentemente relacionada con la del héroe principal. Concha pide al marqués contención en su discurso, diciendo: “Me das miedo cuando dices esas impiedades... Sí miedo, porque no eres tú quien habla: Es Satanás... ¡Hasta tu voz parece otra!.. ¡Es Satanás!” (Valle-Inclán, 2006: 109). También María Rosario asocia la trágica muerte de su hermana, María de las Nieves, de apenas cinco años, a la presencia pecaminosa del Marqués, repitiendo: “¡Fue Satanás..! ¡Fue Satanás..!” (Valle-Inclán, 1989: 91).

En la misiva de Edwarda se puede leer: “‘O diabo– escreveu ele– foi sempre um ser superior.’ Será que esta frase deve ser lida como um mero dito espiritualizado?” (Veiga, 2008: 70). El final del cuento nos muestra que no. Su visita al Minho termina de la misma manera que su estancia en el Palacio Gaetani, en *Sonata de Primavera* y en el Palacio Brandeso, en *Sonata de Otoño*: la muerte⁴. La narradora no llega nunca a afirmarlo e incluso sospecha que su hermano se haya suicidado, cuando dice que “A cortina da cama pendia rasgada e muitas vezes pensei que teria dado uma boa corda de enforcado” (Veiga, 2008: 119), pero su carta termina haciendo referencia al “alfinete de ouro do marquês [que] estava espetado no lugar do coração” (2008: 119). La marca distintiva del marqués en el corazón del difunto aparece como una prueba de su culpabilidad y su huida podría confirmarla, si no fuera porque Edwarda menciona la posibilidad del suicidio, dejando al lector con la duda sobre los acontecimientos. Sin embargo, es innegable esa cualidad diabólica del marqués que no solo manipula e hipnotiza a las mujeres sino que deja, tras su pasaje, el enigma y el dolor de la muerte de un niño. La mirada de la mujer –el “Otro”– sobre Bradomín nos muestra su “cinismo duro, petulante y jocundo de las [Sonatas] de *Otoño* y *Estío* [...] demasiado blasé para asombrarse de nada [...] [que] se lanza desbocado al goce de la vida, sin comprender el sufrimiento y sin tomar la muerte demasiado en serio” (Anderson-Imbert, 1968: 208).

Atendamos, con todo, al virtuosismo de la recepción de Veiga que nos presenta algunas semejanzas en los motivos o temas tratados por Valle creando, además de una unidad estructural entre las dos obras, un universo referencial armónico entre sí, que perpetúa la memoria del bosque valleinclaniano.

El contexto decadentista⁵ que acompaña a las *Sonatas* también se halla en la obra de Teresa Veiga, evidente al nivel pictórico y de la caracterización social de los personajes. No podremos llamarlo un elemento de apropiación *tout court*, pues es un motivo caro a la autora portuguesa, que en muchos otros trabajos suyos

4. Amado Alonso refiere tres temáticas principales en las *Sonatas*: la muerte, el amor y la religión (1988: 87).

5. “La novedad le viene a Bradomín del hecho mismo de pertenecer a una sociedad y a un tiempo sobremano distintos a los del Don Juan tradicional. Es como si Don Juan [...] hubiera seguido viviendo hasta llegar, desde la época teológica e imperial de España, a los días de su decadencia: cuando el español pierde altura y empuje, cuando ya no definen su gusto las piedras herrerianas del siglo XVI, sino el capricho ornamental del barroco, en última descomposición” (Almagro, 1966: 68). Barcia, por ejemplo, se refiere a Valle-Inclán como el “Dios helénico de la decadencia” (1983: 230).

nos transporta hacia un universo igualmente alejado de su contemporaneidad. Pero atendamos al decorado, por ejemplo. En *Sonata de Otoño*, el palacio de Brandeso “tenía esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde en otro tiempo pasó la vida amable de galantería” y en el jardín “los mirtos seculares dibujaban los cuatro escudos del fundador” (Valle, 2006: 58); así como, en el “velho casarão às portas à de Cerdeira”, donde “certos melhoramentos superficiais” e incluso la hoguera, “que eu sempre conhecera negra de fumos seculares” [...] conseguíam recriar um ambiente de certa opulência”, no escondían el “ar de decadência” (Veiga, 2008: 72) de los muebles. El ambiente social es bastante semejante, retratando familias de una aristocracia decadente, que sobrevive en un tiempo ya poco favorable a su existencia, sin dejar con todo de asumir en pequeños detalles sus nobles orígenes, como muestran sus habitaciones. En esa línea, una misma idea de división del mundo “en dos grandes zonas humanas, la de los que tienen algo y la de los que no tienen nada” (Rubia Barcia, 1983: 240), presente en Valle, es también visible en la perspectiva de Edwarda, cuando dice, sobre la hipótesis de suicidio de su hermana, que “só os pobres é que se enforcam; os senhores soluçam, bebem e rezam e não perdem nunca a sua magnificência” (Veiga, 2008: 119).

También el elemento religioso se encuentra representado de un modo bastante similar en las dos obras. Los curas, obispos y religiosos de un modo general tienen, no pocas veces, actitudes poco cristianas, revelando un lado también decadente de la institución⁶. Defienden la causa carlista buscando mantener su influencia y sus privilegios sociales, como resulta evidente en *Sonata de Invierno*, pero son los rasgos mundanos, alejados de la espiritualidad religiosa, los que suelen ser enfatizados en su discurso. El Obispo de la Seo de Urgel “tenía el ánimo altivo de aquellos obispos feudales que llevaban ceñidas las armas bajo el capisayo” (Valle-Inclán, 2006: 140) y, en *Sonata de Estío*, Fray Lope Castellar recibe al marqués y a la Niña Cloe con el vino con que celebra la misa, diciendo: “Un vino de España. ¡Famoso, famoso!... Ya lo dice el adagio indiano: Vino, mujer y breña, de España” (Valle-Inclán, 1989: 137). Esa línea es también seguida en la obra de Teresa Veiga y el cura Antonio tiene un papel fundamental en la decisión de alojar a Bradomín, que “encarnava para ele a sùmula das virtudes que faziam a grandeza de Espanha”, considerándolo “um correlegionário e um ente superior, quase um semideus” (Veiga, 2008: 80). Pero la proximidad del marqués con los

príncipes reinantes e os mais altos dignitários da Igreja [...] influíam mais fortemente na apreciação do Padre Antonio do que uma vida dedicada à penitência e à piedade, pois a espiritualidade do nosso bom cura e o seu respeito pela tradição davam-se muito bem com a pompa da religião e o poder que se escuda na palavra (Veiga, 2008: 80-81).

6. Virginia Gibbs considera que la temática religiosa en las *Sonatas* plantea un “contraste ideológico entre los discursos antipodas del catolicismo tradicional y el anticlericalismo liberal”, afirmando que “la presencia de los tres sectores sociales [aristocracia, clero y fuerzas militares] más atacados por los intelectuales liberales y los críticos de la Restauración, no sea pura casualidad.” (1991: 81-82)

La técnica autobiográfica es un elemento fundamental del proceso narrativo, tanto en las *Sonatas* como en *Uma aventura secreta do Marquês de Bradomín*, por lo que la memoria y su transmisión plantea un problema de igual relieve en las dos obras⁷. De este modo, a pesar de que el marqués continúa como tema central en el cuento de Veiga, es Edwarda, la narradora, quien asume sin pudor sus ganas de “reviver o passado” (2008: 70) en el momento en que su vida y la de Bradomín se cruzan. Si “as an author of deeds, Bradomín extends his feats in time and space through *el culto de los recuerdos* just as the words on a white sheet of paper are made to last mnemonically by the process of repetition, alliteration, assonance and adjectival expansion” (Valis, 1994: 351), también Edwarda perpetúa el nombre de la familia S. y el suyo en la aventura secreta del marqués. De hecho, no parece coincidencia que Edwarda y Bradomín sólo se preocupen en escribir sus memorias al final de sus vidas: Bradomín las escribió “ya muy viejo” y la escritura de la carta por Edwarda tiene lugar tras la muerte de su empleada y ahijado, en un momento “de total desprendimiento em que se faz tábua rasa dos preconceitos e se desprezam os subterfugios e cavilações mentais em que é pródiga a natureza feminina” (Veiga, 2008: 69). Al mismo tiempo que manifiesta la perspectiva del otro femenino, creando una narrativa nueva a partir de una historia con más de un siglo.

Sin embargo, las perspectivas que asumen ante su trabajo narrativo son muy distintas. El marqués enfatiza la cuestión lúdica de su vivencia y de sus memorias: “Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí haber aprendido a sonreír es la mayor conquista de la Humanidad” (Valle-Inclán, 2006: 207). Edwarda, al revés, nos cuenta “o que o marquês deliberadamente ocultou por não ser nem risonho, nem belo, nem refinadamente erótico, nem suavemente melancólico, nem tocado pela magia desculpabilizadora do exotismo” (Veiga, 2008: 69).

En sus memorias, Bradomín hace una alabanza de la mentira:

Oh alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la verdad, son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte, y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza! (Valle-Inclán, 2006: 130)

7. “[...] o termo memória relaciona-se muitas vezes com a autobiografia, o diário e com a literatura confessional, em geral. Nestes casos, a narrativa é escrita na primeira pessoa e o relato das experiências pessoais funciona frequentemente como auto-revelação, na sequência do humanismo antropocêntrico do período renascentista que, encorajando a análise e a exploração da subjectividade, influenciou a produção de autobiografias. As memórias constituem-se igualmente como artificios ficcionais, sendo o autor uma personagem de um universo essencialmente fictício. O romance *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe é apontado como precursor deste artifício, pelo qual a autobiografia se torna ficção. O mesmo se poderá aplicar a *Les Confessions* (1781) de Rousseau, obra inserida no vasto género da literatura confessional que se caracteriza pelos *relatos pessoais e subjectivos das experiências, crenças, sentimentos, ideias e estados de espírito, não deixando estes de se revestir de carácter ficcional.*” (Paixão, 2005: s. p.)

Al contrario, Edwarda describe su narrativa como una verdad casi científica, desagradable, tal vez, como “a bula que acompanha o remédio, a qual na maior parte dos casos abala a nossa confiança, gera angústia, faz recear perigos insuspeitados, mas cuja ignorância não aproveita a ninguém” (Veiga, 2008: 70). Edwarda reclama la verdad de los hechos al paso que Bradomín prefiere entretenerse con la realidad, a menudo escamoteándola. En sus narraciones con frecuencia olvida la realidad prefiriendo la mentira, pues ella, “como la confesión, consuela a las almas doloridas, las hace florecer, las vuelve la Gracia” y hace poco del “exclaustrado que prefería la Historia a la Leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención” (Valle, 2006: 130). Bradomín enaltece la mentira como un remedio contra la decadencia de “las históricas ciudades llenas de soledad y silencio” referido como “el lustre de los carcomidos escudones”.

En todo caso, el enfoque queda en el acto de transmisión del conocimiento, en la escritura. Bradomín nos dice en sus “Memorias Amables” que solo aspira a divertir, hace una alabanza a la mentira, y considera la leyenda más importante que la historia. Edwarda, al revés, aspira a decir la verdad sin ninguna intención artística y busca informarnos sobre los silencios de Bradomín, pero el joven estudiante reconoce que “logo depois dos primeiros parágrafos [Edwarda] se dirige mais a um público incerto do que a um só interlocutor” (Veiga, 2008: 68).

De ese modo, las dos obras reflejan también un mismo problema sobre la memoria narrada en sus “fictional(izing) aspects”, en el “constructive nature of autobiographical remembering” (Erlil & Nünning, 2006: 12). El “recurso de montaje cinematográfico donde la ubicuidad sustituye a la linealidad [...]” (Umbral, 1996: 168), es, por lo tanto, una misma estrategia narrativa utilizada en Valle como en Veiga. Tanto el autor de la nota como el joven estudiante trabajan sobre las memorias de Bradomín y la carta de Edwarda, respectivamente, presentando al lector los “fragmentos” o el “resumen” de dichas narrativas, agrupadas en unidades que privilegian el *locus* de la acción. De este modo, el límite de la aventura secreta del marqués de Bradomín es su presencia en Cerdeira, mientras que los límites de las *Sonatas* son, además de las estaciones del año, la estada del marqués en Liguria, México, Galicia y Navarra.

Los reflejos de las *Sonatas* de Valle-Inclán en el cuento de Teresa Veiga ultrapasan largamente las más obvias apropiaciones: su recepción revela una lectura atenta y un conocimiento profundo de la obra. Las innovaciones de la autora portuguesa se hacen en consonancia con el modelo español al nivel estructural o narrativo, mítico y temático, en lo que toca a la transmisión de la memoria. Las dos obras resultan un mismo bosque literario –aceptemos nosotros los protocolos narrativos–, y crean una simbiosis que nunca nos permitirá afirmar, como dice el joven estudiante al final, que “as memórias do marqués de Bradomín [...] permanecem tal como ele as escreveu, intactas, imutáveis” sino que, con esa recuperación y actualización, nuestro marqués y sus memorias quedarán todavía más “imperecíveis” (Veiga, 2008: 122).

Bibliografía

- ALBERICH, José (1965): “Ambigüedad y humorismo en las ‘Sonatas’”, *Hispanic Review*, vol. 33, 4, pp. 360-382, [consultado mayo de 2010], disponible en: <http://www.jstor.org/>
- ALONSO, Amado (1988): “Estructura de las “*Sonatas*” de Valle-Inclán”, en Ricardo Doménech (ed.), *Ramón de Valle-Inclán*, Madrid: Taurus.
- ANDERSON-IMBERT, Enrique (1968): “Escamoteo de la realidad en las *Sonatas*” in Anthony N. Zahareas (ed.), *Ramón de Valle-Inclán: an appraisal of his life and work*, New York, Las Ameritas Publishing.
- CEIA, Carlos, s. v. “paratexto” (2005): *E-Dicionário de Termos Literários*, disponible en: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. [consultado mayo 2010]
- ECO, Umberto (1997): *Seis passeios nos bosques da ficção*, Trad. Viseu, Difel.
- ERLL, Astrid & Ansgar NÜNNING (2006): “Concepts and Methods for the Study of Literature and/as Cultural Memory” en *Literature and Memory*, Tübingen, Francke, pp. 11-28.
- GIBBS, Virginia (1991): *Las Sonatas de Valle-Inclán: kitsch, sexualidad, satanismo, historia*, Madrid, Pliegos.
- MAGALHÃES, Gabriel (2010): “Memoria de la amnesia ibérica”, en *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos. Actas del VI Congreso Internacional ALEPH – Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*, Lisboa, ALEPH & Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 79-86.
- NUÑES SABARIS, Xavier (2010): “Eça de Queirós en Valle-Inclán” en *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos. Actas del VI Congreso Internacional ALEPH – Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*, Lisboa, ALEPH & Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 87- 96.
- PAIXÃO, Susana s. v. “memória” (2005), en Ceia, Carlos (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*, disponible en: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. [consulta mayo 2010]
- RUBIO BARCIA, José (1983): *Mascarón de Proa: aportaciones al estudio de la vida y de la obra de Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro*, Coruña, Edición do Castro.
- UMBRAL, Francisco (1998): *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, Barcelona, Planeta.
- VALIS, Noel M. (1989): “The Novel as Feminine Entrapment: Valle-Inclán’s Sonata de otoño”, en *Hispanic Issue*, vol. 104, 2, pp. 351-369, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2905144?seq=1>. [consultado mayo 2010]
- VALLE-INCLÁN, Ramón de (1989): *Sonata de Primavera. Sonata de Estío*, Madrid, Espasa Calpe.
- , (2006): *Sonata de Otoño. Sonata de Invierno*, Leda Schiavo (ed.), Madrid, Espasa Calpe.
- VEIGA, Teresa (2008): *Uma aventura secreta do marquês de Bradomín*, Lisboa, Cotovia.

La (más acertada) recepción de Gabriel Miró en el extranjero

Guillermo Laín Corona
University College London – Universidad de Málaga

Palabras clave: Gabriel Miró, lirismo, novela, recepción, historia de la crítica literaria.

Al conocedor de la bibliografía crítica de Gabriel Miró (Alicante, 1879 – Madrid, 1930) creo que ha de parecerle evidente que la recepción e interpretación de su obra ha sido más acertada, o, al menos, pionera, en el extranjero que en España, especialmente en el mundo anglosajón, a pesar de lo poco que se le ha traducido al inglés¹. Los hispanistas anglosajones destacaron, mucho antes que la crítica española, al Miró novelista, frente a la desafortunada concepción del *estilista* o *poeta en prosa*. No aspiro aquí a un riguroso estudio de historia de crítica literaria. Voy a ofrecer sucintamente una impresión a la que he llegado a partir de mi experiencia investigadora sobre Miró, sustentándola con algunas investigaciones particulares, en lo que concierne a las reseñas que de su obra se hicieron en la prensa inglesa de comienzos del siglo XX. En gran medida, lo que aportó es una nota al pie a la sección dedicada a Miró en el trabajo de David Callahan *The Response of the English Literary World to Spanish Literature* (1988: 38-40)².

Como explica Ian Macdonald (1975: 8), ya desde los primeros años de su carrera literaria se leyó negativamente a Miró en España como “a great stylist, a great craftsman of the Castilian language, or even a poet who, rather oddly, chose to write in extended prose forms”. Esta idea viene a presuponer que Miró era un buen escritor, pero sin nada que decir. Yo mismo he hecho notar (Laín Corona, 2008 y 2010) hasta qué punto esta imagen fue revalorizada por los poetas del 27 con el marbete de *lirico*, que, si bien más positivo, perpetuaba una lectura superficial de

1. La primera obra que se tradujo de Miró fue *Figures of the Passion of the Lord* (1924 y 1925), a la que siguieron *Niño y grande* (1928); “Señor Cuenca and His Successor” (1929, 1945 y 1962), del *Libro de Sigüenza*; *Our Father San Daniel* (1930); “The Man in Mourning and the Sprig of Parsley” (1934a), de *El humo dormido*; “The Schoolmaster” (1932) y “The Sisters” (1934b), de *Corpus y otros cuentos*; *Libro de Sigüenza: Corpus* (Fragments) (1935); “Woman of Samaria” (1947) y “Herod Antipas” (1950), de *Figuras de la Pasión*; *The Years and the Leagues* (1958); y, ya muy reciente, de calidad dudosa y con erratas, *The Leper Bishop* (2008).

2. Es una tesis inédita, pero algunas de sus partes han sido publicadas en diferentes revistas (véase la bibliografía).

Miró, al ocultar la dimensión narrativa y el fascinante, aunque sutilmente expuesto, contenido socio-ideológico de su obra. La crítica posterior en gran medida no ha hecho sino repetir o expandir los tópicos poéticos sobre la prosa mironiana que se formularon en el 27.

Ello ha sido así fundamentalmente en España, pero, como de ello ya traté tangencialmente en mis artículos antes citados, y ya que lo ha estudiado Macdonald (1975: 5-37) en profundidad en el contexto de los años en vida de Miró, voy a centrarme aquí en otros ámbitos. Algunos españoles e hispanohablantes que se movieron por el extranjero promocionaron también la lectura tradicional. Así, para Margarita de Mayo:

Miró no es un novelista, en la acepción vulgar de la palabra. En sus novelas no está todo el hombre con sus conflictos psicológicos y sus reacciones, ni existe en ellas ese eslabonamiento de los hechos fundamental en toda novela. [...] nos queda una visión de cuadros sueltos, aislados, surgiendo vigorosos en torno a una intriga que carece de unidad funcional, o velando la personalidad de unos seres, cuya intimidad no logramos captar. (1936: 197)

Más adelante, añade esta estudiosa: “Es el estilista más refinado de la «Generación del 98» [...] Así se da el caso de que, siendo los libros de Miró, verdadera poesía en prosa, sean a la vez interesantemente realistas”. Y termina por incorporar otros dos tópicos, que insistentemente ensalzaron los poetas del 27. El de la palabra y su sensualismo: “Tiene el poder mágico de la palabra exacta, logrando encerrar en ella una síntesis de sensaciones”. Y el del paisaje y su humanización: “es un enamorado del paisaje, mira y siente la naturaleza como si en ella se ofreciera lo humano. Humaniza las piedras, las plantas, las estrellas” (1936: 200).

Pocos años antes que Mayo, Salvador de Madariaga escribía en inglés sobre Miró como artista plástico. Según él, tanto Miró como Azorín, por ser del este de España, “look at life with the eyes of painters”. Ambos son “observers of the surface of things”. En ellos: “Colour, texture, sound, inclination, reverberation, all effects on eyes, ears, skin are most minutely observed, most felicitously rendered” (1923: 153). Y una cualidad que lo evidencia, por lo que conlleva de detenimiento de la acción, es el uso del verbo en presente: “a tense which is essentially pictorial and presents events as scenes before the reader’s eyes” (1923: 154). La idea se enlaza con la exaltación que se hacía en la época, y especialmente por el 27, de Miró como escritor de *estampas*. Pero añade Madariaga que Miró, a diferencia de Azorín, por su mayor penetración en las cosas, posee “a soul of poetry, for, though not so good an artist, he has a deeper sense of nature and man” (1923: 161).

La propagación de esta imagen de Miró en el extranjero tuvo mucho que ver, a todas luces, con la versión inglesa del libro *Language and Poetry* (1961), del poeta español en el exilio Jorge Guillén. Fue él, probablemente, el que, con su autoridad en el mundo filológico, vino a consolidar la lectura de Miró hecha por sus compañeros de la generación del 27. Para él, el “mundo [de Miró] —lírico, novelesco— no

es ni podría ser un mundo inmóvil” (1972: 165), pero, como puede verse, antepone lo lírico a lo novelesco. Guillén articula una teoría sobre el uso de la palabra en Miró, señalando tanto en él como en Góngora “una gran fe en las palabras” que elige con “fervor” (1972: 145). Más adelante, a la consideración de que “No hay paisajista más fuerte que Miró en la literatura española”, añade: “sin el hombre [el paisaje] no existe. Para nosotros sólo existirá humanizado” (1972: 153). Justifica su postura Guillén con el argumento de la sensualidad de su prosa, la necesidad mironiana de sentir todo el paisaje, lo real, y expresarlo con tal sensualidad, hasta el punto de odiar las palabras que denotan conceptos abstractos.

Es justo decir que también la crítica extranjera se hizo eco de esta opinión. No podía ser de otro modo, ya que lo normal es que se propague en el exterior la imagen de los autores que se perfila en sus países de origen, por ser allí generalmente donde más se les estudia. Sin embargo, ya en los primeros críticos que hablaron de Miró en Inglaterra se perciben matices disonantes con la lectura que se estaba gestando en España.

Trend, por ejemplo, hablaba en torno a Miró de sus “admirable scenes and sketches” y su “exquisite beauty of style”. Pero este inglés es capaz de percibir al mismo tiempo, acaso muy indirectamente, que Miró tiene cierta capacidad en los temas religiosos que trata en *Figuras de la Pasión del Señor*: “he describes with a credulous and open-eyed wonder things which would hardly have been expected from a subtle-minded man of the Mediterranean” (1922: 157). Sobre el mismo libro, el reverendo Charles Gardner (1925: 371) insiste en que sus “descriptions become too luscious for the English reader”, pero se da cuenta de que, a pesar de lo “horrible as these last scenes are, the book leaves an impression of serenity”. Está claro por el contexto que se refiere a la serenidad que se desprende, pese a todo, de la violencia con que Miró describe el martirio de Cristo. Pero no deja de ser curioso que al articulista no le resulte heterodoxa, sino serena, la historia de la Pasión como la cuenta Miró. Esto, así como la virtud de abierto de mente (“open-eyed”) que le atribuía Trend, contrasta con la acogida que la novela de Miró tuvo en España. En 1917, el director del diario *El Noroeste* fue condenado a prisión por publicar uno de los capítulos de *Figuras*, porque, en opinión del juez y por presión de la derecha católica, un pasaje de Miró constituía “la más grave injuria que puede verterse contra la Divina Persona de Jesucristo Nuestro Señor y Redentor, ultrajando y menospreciando con ello a la augusta Divinidad, ofendiendo en lo más íntimo y hondo los sentimientos de todos los cristianos” (Cfr. Macdonald, 1975: 18). Es cierto que en muchos aspectos Miró es en sus novelas bastante heterodoxo, pero la reacción en España es a todas luces retrógrada. Sólo a los ingleses, tal vez por su postura protestante, no les hubo de resultar un problema el planteamiento de Miró sobre Cristo, adelantándose así este país a España, si no en la comprensión de su obra como novela, sí en tolerancia.

De todas las reseñas inglesas, la de Orlo Williams (1930: 432) sobre la traducción de *Nuestro Padre San Daniel* es tal vez la más significativa en el modo de entender a Miró. No le merece una opinión muy favorable, ya que considera que

hay otras novelas de tema clerical mucho mejores, y porque “all the want of variety and the intense absorption in a few things that are implied in the Spanish spirit make this somewhat rambling story rather heavy reading”. Sin embargo, creo que no me equivoco si digo que Williams fue el primero en advertir la temática de la novela, subyacente a lo lírico y por ello sólo mucho más tarde estudiada por otros críticos. Manuel Ruiz-Funes (1988: 38-39) resume así el tema de *Nuestro Padre* que tanto tiempo tardó la crítica en resaltar:

En esa ciudad [Oleza], la felicidad se escapa, de forma injusta y hasta absurda, de unos personajes que estaban predispuestos a ella, y que eran los más dignos de recibirla.

Es necesario añadir que esa felicidad escapa de las manos y de las vidas de esos seres como resultado de la falta absoluta de amor entre ellos.

Y esa falta de amor, causante de la infelicidad, se basa en el enfrentamiento entre dos concepciones ante la vida. De un lado, la de aquellos personajes, según L. J. Woodward (1954: 112), que “affirment la valeur de toute vie: celle des sens, de l’esprit et de l’âme”, frente a los negativos o “Les détracteurs de la vie, tout en acceptant les valeurs spirituelles et morales”, con un estricto y conservador apego a la Iglesia Católica, que rige férreamente la ciudad, convertida, por ello, en un atosigante espacio levítico. Pues bien, todo esto lo comentaba ya Williams (pongo en cursiva los puntos clave de, en este orden, el dominio del clero, la falta de amor y la infelicidad):

The interest of this book is almost wholly centred on the *ecclesiastical life* of the cathedral town of Oleza [...] There is nothing comfortable in this Oleza, except the aspect of Don Magin, the kindly, sensitive, tolerant priest on whose side the author obviously stands. And there is nothing spacious either in the *Carlist politics which support the narrow puritanism* of an ascetic such as Padre Bellod. [...] Señor Miró is at his best when he is describing his characters [...] the Carlist politician with *his jealous hatred of all that is beautiful*, the poisonous gossip Elvira, his sister. He is copious, too, in detailing the *origins of saints, the richness of their shrines, the ceremonies of the Church, the episcopal receptions: but the main effect of his profusion in this respect will be to make English readers realize the persistent smell of incense that accompanies Spanish life*. The story, such as it is, turns on *the marriage of a happy young girl to the grim Alvaro, to her own unhappiness* and the death of her father, and on *the obsession of hatred* in the mind of an epileptic who, during a Carlist rising, had done a cruel murder to spite Alvaro. But Don Magin smelling a flower or reproving a sinner redeems much that is ugly. (Williams, 1930: 432)

Al señalar el tema de *Nuestro Padre*, así como la capacidad de Miró para describir personajes con los que mostrar este tema, Williams está presentándolo como novelista. De hecho, nótese su afirmación de que las descripciones de santos y de-

más no son gratuitas o líricas, sino necesarias en la novela para hacerle ver al lector inglés el peso del poder eclesiástico, que tanta importancia narrativa tiene.

Muy en la misma línea, se expresan algunos críticos franceses por esas fechas. Para Marcel Robin (1912: 432), Miró es un “écrivain sobre et lucide, mais précieux neanmois, psychologue infiniment pénétrant, réaliste d’une vigueur surprenant”. Un año después de la reseña de Williams, con motivo del aniversario de la muerte de Miró, se recogen en *La Gaceta Literaria* las opiniones de varios franceses. Francis de Miomandre (1931: 9) reconoce “La juste propriété des termes, leur saveur poussé au maximum, l’harmonie délicate des phrases”, pero asegura que “Gabriel Miró est un romancier de grande classe. Il faut lire *El obispo leproso* pour s’en rendre compte”. La misma postura ofrece Jean Cassou (1931: 10). Es verdad que dice que Miró “pareil à un ermite, mais a un ermite enviré de sensualité. La phrase de Miró, lente et succulente, s’arrête à tout instant en de savoureuses contemplations”. Pero, a la vez, señala: “Cependant il y a autre chose qu’un poét chez Miró: il y a aussi un romancier”.

Es en los manuales de historia literaria donde la imagen lírica de Miró se proyecta con más fuerza en el mundo anglosajón. Y es que este tipo de trabajos, junto a la ventaja de sistematizar la diacronía de la literatura, tienen el inconveniente de que el historiador no puede ser experto en todos los temas tratados, de modo que recoge, de los que no tiene pericia, las posturas más extendidas. En el caso de Miró, era inevitablemente la del poeta en prosa. Allison Peers, en su genérico *Companion to Spanish Studies* (1929: 174) habla de él como de un “pictorial symbolist” y “possessor also of a sensibility, a love of nature and a power of visualization”, y añade: “So abundant in imaginery is Miró, so lavish is he of detail, and so gorgeous are his pictures and descriptions that these remain often in the memory to the detriment of his works in their *ensemble*”. Pritchett (1934: 205), en un artículo sobre las tendencias de la novela moderna española, da la versión más negativa del estilista y escritor de paisajes, y parece congratularse de su muerte: “Miró has died recently, and his death has removed the most fastidious and individual writer of prose in his generation. [...] Both Miró and Valle-Inclán are delicate wines which do not travel very well. Miró, particularly, is essentially of the peasant twilight”. Véanse, todavía, tres ejemplos más de historia de la literatura, aunque más tardíos. George Tyler Northup (1960: 467) escribe: “He was always the uncompromisingly conscientious artist [...] His impressionism is stylized, connected with his immediate predecessors; some of his ideals are like those of the later devotees of *poésie pure*”. Richard Chandler y Kessel Schwartz (1961: 248) señalan: “Miró is pure sensation and has a sensual attitude towards life, overshadowed at times by a kind of simple mysticism and at others by spiritual anguish”. Y James Stamm (1967: 230-231), lo define como: “A stylist above and beyond everything else”.

Sólo cuando el historiador de la literatura es también experto en Gabriel Miró, es posible encontrar en los manuales anglosajones referencias a éste como novelista. G. G. Brown, autor de un interesante artículo sobre las alusiones bíblicas en la obra mironiana (1975), en su historia literaria de España ataca a José Ortega y Gas-

set. Éste había escrito una ácida crítica en la que aseguraba que *El obispo leproso* “no queda avecinada entre las buenas novelas” por no ser Miró más que un “pulcro” prosista (1966: 545). A juicio de Brown (1972: 49-50), por el contrario:

The idea, launched by Ortega’s essay on *El obispo leproso* in 1927, that Miró is a mere formalist (whatever that might be) whose cult of beauty causes him to exclude from his work the action, ideas, and emotions which most people expect to find in prose fiction, will not bear a moment’s serious examination.

Ha tenido que ser un angloparlante el que se dé cuenta del error de Ortega. Y ya otro crítico inglés, aunque sin mencionarlo, había hecho lo propio. Si Ortega (1966: 546-547) se quejaba de que Miró reducía a sus personajes a meros “tipos” sin trasfondo psicológico, ya hemos visto cómo Williams, por el contrario, entendía que Miró llegaba a lo mejor de sí como novelista en la descripción de sus personajes.

Fuera de los historiadores de la literatura, han sido los mironistas anglosajones los primeros en desmarcarse de la visión tradicional del lírico o poeta en prosa, mientras que en España e Hispanoamérica se perpetuaba. De esta actitud son ejemplo Vicente Ramos (1955, 1970 y 1979), Mariano Baquero Goyanes (1956), Enrique Anderson Imbert (1960), Oswaldo Maya Cortes (1973), Carlos López Bustos (1979) o Enrique Conde Gargollo (1980). Paralelamente, los *scholars* anglosajones ofrecían unas aportaciones mucho más novedosas. Macdonald en su primer libro (1975: 5-37) ponía en tela de juicio lo errado de la recepción de Miró como *estilista* en su tiempo. Desde entonces ha ofrecido un número considerable de estudios sobre Miró, defendiéndole como novelista (1979), concretamente la naturaleza ficticia y narrativa de *Figuras de la Pasión* (1990a y 2004), y analizando con buen juicio el contenido político de sus obras (1990b). Por su parte, Edmund King publicaba en Nueva York una de las mejores ediciones comentadas de la obra de Miró *El humo dormido* (1967), si no afirmando tajantemente su naturaleza novelística, sí mostrando que allí no hay autobiografía real, sino reconstrucción ficticia, cercana a lo novelístico. King es hoy uno de los más perspicaces estudiosos de Miró, destacando su edición de unos textos póstumos (1982). Marian Coope ha puesto de manifiesto lo superficial de la lectura lírica y la incapacidad de la crítica para superarla: “With so much interpretation required of the reader, it is not surprising that many critics should have limited themselves to the study of the most obvious and straightforward of Miró’s qualities as a writer: his ability to describe landscape” (1984: 2). Entre sus otras aportaciones, destaca especialmente el artículo en que Coope (1987) estudia la teoría novelística de Miró a partir de la actitud de uno de sus personajes de *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*. En torno a estas mismas novelas, Yvette Miller analizó magistralmente *La novelística de Gabriel Miró* (1975), siendo su gran aportación el uso mironiano de la elipsis. Y Carlos Longhurst ha hecho una de las guías más punteras para comprender *Nuestro Padre* y *El obispo* como novelas (1994), y ha analizado en otra parte aspectos ideológicos mironianos (1990).

Sería injusto decir que la crítica española no ha reparado en la dimensión novelística e ideológica de Miró, pero, dado que los estudios de este tipo en esta geografía empiezan a ser frecuentes a partir de los 80, la impresión es que se producen después del empujón anglosajón. Considérese un caso: el estudio de la narrativa de Miró en *Nuestro Padre y El obispo* de Rosario Martínez Galán (1990), con sus diferencias y aportaciones novedosas, por su título y por limitar la narrativa de Miró a sólo estas novelas, está claro que es deudor del de Miller. Sólo un par de pioneros hispanohablantes pueden destacarse antes de estas fechas, pero ninguno en España. Francisco Márquez Villanueva, afincado en Estados Unidos, recopila en los 90 artículos que llevaba publicando desde 1969 y que son algunos de los más acertados estudios sobre la novela mironiana (1990). Y Paciencia Ontañón, en México, hace lo propio a finales de los 70 con artículos publicados anteriormente, con ideas tan interesantes como la psicopatología de Elvira en las novelas de Oleza (1979: 135-141). Aparte de estos dos críticos, y tal vez alguno más, se ha tenido que esperar a bien entrados los 80 para que en el mundo hispánico se hablara con rigor y asiduidad de la novela e ideología de Miró. Caben señalar los estudios de Asunción Rallo (1986a y 1986b), los recogidos en Carlos Ruiz Silva *et alii* (1993) o a Miguel Ángel Lozano Marco (1986, 2005 y 2007, entre otros). Pero este tipo de estudios, en la geografía hispanohablante, siguen conviviendo con la opinión tradicional del Miró lírico. Así, Carmen Hernández y Carmen Escudero (1986) se refieren a la dimensión lírica de la narrativa de Miró, y Antonio Porpetta (1996) viene a reelaborar a Ramos al hablar, no de todo el mundo poético de Miró, sino solamente del sonoro.

Lo que aquí se ha ofrecido es la impresión que me ha quedado, tal vez subjetivamente, después de leer de forma concienzuda la bibliografía crítica mironiana. No se trata de un planteamiento estadístico riguroso y objetivo, y, por falta de espacio, no se ha podido analizar todo el corpus de textos críticos de Miró. Pero espero que el número de ejemplos dados haya sido suficiente para mostrar que probablemente fue en el extranjero, y más concretamente en el mundo anglosajón donde antes y mejor se empezó a entender a Miró como novelista. Claro que, dicho esto, alguien puede pensar ¿y qué? Es cierto que lo importante es, ante todo, que por fin se está corrigiendo la comprensión de la obra mironiana, sea quien sea el pionero de esta lectura. Pero puede extraerse una moraleja, en lo que concierne a todos los filólogos hispánicos en el siglo XXI, al margen de Miró. No es que todo sea perfecto en la crítica anglosajona (¡mucho habría que criticar a los estudios culturales!), pero tampoco nosotros, los filólogos hispánicos de España, estamos siempre en lo cierto. También nosotros nos equivocamos, y ellos aciertan. Aprendamos de ellos, cuando sea necesario. Sigüenza, el ser siempre entrañable, pero hipócrita y autocomplaciente, de Miró, se convence a sí mismo, con ánimo de superioridad, en *Años y leguas*, diciéndose: “¡Levante! Levante era más poderoso que la sabiduría británica...” (Miró, 1969: 1104). No caigamos en la misma autocomplacencia.

Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1960): "La creación artística en Gabriel Miró", en *Crítica interna*, Madrid, Taurus, pp. 229-246.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1956): "La prosa neomodernista de Gabriel Miró", en *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, Rialp, pp. 173-252.
- BROWN, G. G. (1972): "Gabriel Miró", en *A Literary History of Spain. The Twentieth Century*, London-New York, Ernest Benn-Barnes & Noble, pp. 45-53.
- , (1975): "The Biblical Allusions in Gabriel Miró's Oleza novels", *Modern Language Review*, 70, pp. 786-794.
- CALLAHAN, Kenneth David (1988): *The Response of the English Literary World to Spanish Literature*, Tesis doctoral inédita, University College London (University of London).
- , (1990): "The Early Reception of Ortega y Gasset in England, 1920-1940", *Forum for Modern Language Studies*, 26, pp. 75-88.
- , (1991): "Harley Granville-Barker and the Response to Spanish Theater, 1920-1932", *Comparative Drama*, 25, pp. 129-146.
- , (1993): "Material Conditions for Reception: Spanish Literature in England, 1920-1940", *New Comparison*, 15, pp. 100-109.
- , (1993-94): "Negotiating Spanish Poets in England: 1920-1940", *Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 3-4, pp. 155-168.
- , (1996): "The Early Reception of Miguel de Unamuno in England, 1907-1939", *Modern Language Review*, 91, pp. 382-392. Fue reeditado en la misma revista, con motivo de su centenario, 100 (2005), pp. 235-245.
- CASSOU, Jean (1931): "Juicios y opiniones", *La Gaceta Literaria*, 1 de junio, pp. 9-10.
- CHANDLER, Richard E., y Kessel Schwartz (1961): "Gabriel Miró (1879-1930)", en *A New History of Spanish Literature*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1961, p. 248.
- CONDE GARGOLLO, Enrique (1980): *El mundo poético de Gabriel Miró*, Zamora, Monte Casino.
- COOPE, Marian G. R. (1984): *Reality and Time in the Oleza Novels of Gabriel Miró*, London, Tamesis.
- , (1987): "La insignificancia de don Vicente Grifol y la teoría novelística de Gabriel Miró", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12, pp. 16-31.
- GARDNER, Pbro. Charles] (1925): "The Christ of the Imagination", *The Spectator*, 7 de marzo, p. 371.
- GUILLEN, Jorge (1972): "Lenguaje suficiente: Gabriel Miró", en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, pp. 143-179.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, y Escudero Martínez, Carmen (1986): *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- LAÍN CORONA, Guillermo (2008): "Critizando a la crítica mironiana (el 27 como precursor de la lectura lírica de Miró)", en *Lectores, editores y audiencia. La recepción*

- en la literatura hispánica, ed. María Cecilia Trujillo Maza, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 281-286.
- , (2010): “Gabriel Miró y el 27. Lecturas e influencias”, *Revista de Literatura*, 72.144, pp. 461-498.
- LONGHURST, Carlos A. (1990): “Ideología reformista en Gabriel Miró: La crítica socio-religiosa en las novelas de Oleza”, en *Historia, literatura, pensamiento. Estudios en homenaje a María Dolores Gómez Molleda*, ed. Mercedes Samaniego Boneu, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca-Narcea Ediciones, II, pp. 59-76.
- , (1994): *Gabriel Miró. “Nuestro Padre San Daniel” and “El obispo leproso”*, London, Grant & Cutler-Tamesis.
- LÓPEZ BUSTOS, Carlos (1979): *La naturaleza en la obra de Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1986): “El hijo santo, novela de Gabriel Miró. Consideraciones de un olvido”, *Anales de Literatura Española*, 5, pp. 267-278.
- , (2005): “Gabriel Miró. *Del vivir* (1904) y su ruptura con la convención novelística”, *Revista de Literatura*, 68.134, pp. 438-500.
- , ed. (2007): *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, Alicante, Universidad de Alicante-Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”-Diputación Provincial.
- MACDONALD, Ian R. (1975): *Gabriel Miró: His private library and his literary background*, London, Tamesis.
- , (1979): “Gabriel Miró: El novelista creador de sí mismo”, *Ínsula*, 392-393, p. 8.
- , (1990a): “The Gospels as Fiction: Gabriel Miró’s *Figuras* and Biblical Scholarship”, *Forum for Modern Languages Studies*, 26.1, pp. 49-61.
- , (1990b): “Gabriel Miró’s *El abuelo del rey* and the Politics of Spain”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 67, pp. 379-389.
- , (2004): “*Figuras de la Pasión del Señor*, novela”, en *Actas del II Simposio Internacional “Gabriel Miró”*, coords. Miguel Ángel Lozano Marco y Biblioteca Gabriel Miró, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 81-95.
- MADARIAGA, Salvador de (1923): “Azorín, Gabriel Miró”, en *The Genios of Spain and Other Essays on Spanish Contemporary Literature*, London, Oxford University Press, 1923, pp. 148-164.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1990): *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- MARTÍNEZ GALÁN, Rosario (1990): *Arte y técnica en la narrativa de Gabriel Miró («Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso»)*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- MAYA CORTES, Oswaldo (1973): “Prosa paisajística mironiana a través de la estilística de Dámaso Alonso”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, pp. 399-424.
- MAYO, Margarita de (1936): “Gabriel Miró. Vida y obra”, *Revista Hispánica Moderna*, II.3, pp. 193-215.
- MILLER, Yvette E. (1975): *La novelística de Gabriel Miró*, Madrid, Códice.
- MIOMANDRE, Francis de (1931): “Juicios y opiniones”, *La Gaceta Literaria*, 1 de junio, p. 9.

- MIRÓ, Gabriel (1924): *Figures of the Passion of Our Lord*, Tr. C. J. Hogarth, London, Chapman.
- , (1925): *Figures of the Passion of Our Lord*, Tr. C. J. Hogarth, New York, Knopf.
- , (1928): *Niño y grande*, Tr. Winifred L. Saunt, London, s. e.
- , (1929): “Señor Cuenca and His Successor”, Tr. Anónima, *Alhambra*, I, pp. 66-67.
- , (1930): *Our Father San Daniel: Scenes of Clerical Life*, Tr. Charlotte Remfry-Kidd, London, E. Benn.
- , (1932): “The Schoolmaster”, Tr. Warre Wells, en *Great Spanish Short Stories Representing the Work of the Leading Writers of the Day*, ed. Warre G. Wells, Boston, Houghton Mifflin, pp. 137-149. También en *The Spanish Omnibus*, London, Eyre & Spottiswoode.
- , (1934a): “The Man in the Mourning and the Sprig of Parsley”, en *The European Caravan*, ed. Samuel Putnam, New York, Warren & Putnam.
- , (1934b): “The Sisters”, Tr. Grant Kohler Smith, en *International Short Stories*, ed. V. W. F. Church, Dallas-Chicago, Lyos & Carnahan.
- , (1935): *Libro de Sigüenza: Corpus* (Fragments), Tr. W. Wilson, New York, W. Norton.
- , (1945): “Señor Cuenca and His Successor”, Tr. Ángel Flores, en *Best of Modern European Literature*, eds. Klaus Mann y Herman Kesten, Philadelphia, Blakiston.
- , (1947): “Woman of Samaria”, en *World of Great Stories*, eds. H. Haydn y J. Cournos, New York, Crown.
- , (1950): “Herod Antipas”, en *The Ways of God and Men: Great Stories from the Bible in World Literature*, New York, Daye.
- , (1958): *The Years and the Leagues*, Introducción y traducción de Marcus Parr, Tesis Doctoral, Universidad de Utah.
- , (1962): “Señor Cuenca and His Successor”, Tr. Ángel Flores, en *Great Spanish Short Stories*, ed. Ángel Flores, New York, Dell, pp. 202-207.
- , (1967): *El humo dormido*, ed. Edmund L. King, New York, Dell.
- , (1969): *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , (1982): *Sigüenza y el mirador azul y Prosas de «El Íbero»*, ed. Edmund L. King, Madrid, Ediciones de la Torre.
- , (2008): *The Leper Bishop*, Introducción, traducción y notas de Walter Borenstein, Oxford, Oxbow Books (Aris & Phillips Hispanic Classics).
- NORTHUP, George Tyler (1960): *An Introduction to Spanish Literature*, Third Edition Revised and Enlarged by Nicholson B. Adams, London-Chicago, The University of Chicago Press.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia (1979): *Estudios sobre Gabriel Miró*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966): “El obispo leproso. Novela, por Gabriel Miró”, en *Obras completas III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 544-550.
- PEERS, E. Allison (1929): “Spanish Literature since 1681”, en *Spain: A Companion to Spanish Studies*, ed. E. Allison Peers, London, Methuen & Co. Ltd., 1929, pp. 155-185.

- PORPETTA, Antonio (1996): *El mundo sonoro de Gabriel Miró*, Alicante, Fundación Caja del Mediterráneo.
- RALLO, Asunción (1986a): “Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró”, *Epos. Revista de Filología*, 2, pp. 253-279.
- , (1986b): “De la organización poemática al discurso narrativo en Gabriel Miró (*Los pies y los zapatos de Enriqueta*)”, *Analecta Malacitana*, 9.1, pp. 141-151.
- RAMOS, Vicente (1955): *Vida y obra de Gabriel Miró*, Madrid, El Grifón de Plata.
- , (1970): *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, Gredos.
- , (1979): *Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos-Diputación Provincial.
- ROBIN, Marcel (1912) : “Lettres espagnoles”, *Mercure de France*, 16 de septiembre, pp. 430-434.
- RUDDER, Robert S. (1975): *The Literature of Spain in English Translation*, New York, Frederik Ungar Publishing.
- RUIZ-FUNES, Manuel (1988): “Introducción” a Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel*, Madrid, Cátedra, pp. 9-88.
- RUIZ-SILVA, Carlos, *et al.* (1993): *La novelística de Gabriel Miró. Nuevas perspectivas*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”-Diputación.
- STAMM, James R. (1967): *A short History of Spanish Literature*, Garden City, NY, Anchor Books-Doubleday and Company.
- [TREND, J. B.] (1922): “El humo dormido, El ángel, Nuestro Padre San Daniel, Figuras de la Pasión del Señor. By Gabriel Miró. (Madrid: Atenea S. E., 5ptas. each)”, *The Times Literary Supplement*, 9 de marzo, p. 157.
- , (1925): “Figures of the Passion of Our Lord. By Gabriel Miró. Translated by C. J. Hogarth from the Spanish. (Guy Chapman, 12s. 6d. net.)”, *The Times Literary Supplement*, 19 de marzo, p. 184.
- [WILLIAMS, Orlo] (1930): “*Our Father San Daniel*”, *The Times Literary Supplement*, 22 de mayo, p. 432.
- WOODARD, J. L. (1954): “Les Images et leur fonction dans «Nuestro Padre San Daniel» de G. Miró”, *Bulletin Hispanique*, 56, pp. 110-132.

Nueva York como reflejo de dos visiones contrapuestas de la modernidad en la España de comienzos del siglo XX: Imágenes de futuridad y primitivismo en la novela *Anticipolis* de Luis de Oteyza

David Miranda Barreiro
Bangor University

Palabras clave: Modernidad, Nueva York, Tradicionalismo, Identidad Nacional, Femenismo.

El objetivo de este trabajo es el de analizar las diferentes actitudes hacia la entrada de la modernización de las estructuras sociales en la España de comienzos del siglo XX, tomando como referencia la representación de la ciudad de Nueva York llevada a cabo en la novela *Anticipolis* (1931) de Luis de Oteyza, y en relación a la crisis de la identidad nacional que se desató en el país especialmente a raíz de la pérdida de las últimas colonias del otrora imperio español en 1898. Comenzaré exponiendo brevemente la pugna entre modernidad y tradicionalismo causada por la crisis identitaria a la que me acabo de referir, y pasaré a continuación a analizar cómo dicho conflicto se plasma en la obra de Oteyza. En mi estudio, me centraré especialmente en dos personajes femeninos contrapuestos que funcionan como símbolo de la defensa de la tradición, por una parte, y como representación de los procesos modernizadores que ya empezaban a cristalizarse en España, por otra.

1. Modernidad y tradicionalismo en la España de comienzos del siglo XX

El llamado “Desastre” de 1898 en el que España perdió las últimas colonias a manos de los Estados Unidos, marcó un antes y un después en la vida política española finisecular y de comienzos del siglo XX. La derrota en la guerra contra los Estados Unidos confirmó el declive de España dentro del ámbito internacional, mientras que en el caso de Norteamérica sirvió para mostrar los primeros indicios de su futura hegemonía mundial. La decepción por el final del imperio español dejó

al país en una delicada situación política, en la que el sistema de partidos turnantes impuesto por la Restauración quedó en entredicho. Más aún, el “Desastre” trajo consigo una crisis de identidad nacional:

The wars and the loss of the empire also deepened a crisis of identity which was to play a crucial part in political conflict in Spain. The Disaster subverted the complacent nationalism as fostered by the establishment of much of the press (...) It also encouraged centrifugal tendencies in conceptions of national identity. (Balfour, 1995: 29)

La identidad nacional española se había basado hasta entonces en la fuerza expansiva de Castilla y por lo tanto en la idea del imperio. Con el desmantelamiento de dicho imperio, se hizo necesario, especialmente para la recién nacida clase intelectual, reconsiderar la idea de España como nación. Esta cuestión será una parte integral del llamado “problema de España”, que vertebrará el pensamiento de los intelectuales españoles desde la Generación del 98 hasta la instauración de la República y el posterior alzamiento militar de 1936. Como señala Santos Juliá, “la guerra había venido a descorder el velo que ocultaba la inexistencia de España como nación y como Estado” (2004: 86). Asimismo, los efectos del “Desastre” generaron en el país otra crisis directamente relacionada con la identidad nacional: una crisis producida por la necesidad de la modernización del país, que ya había comenzado a sentirse en España gracias a la industrialización y el crecimiento de las grandes urbes. Siguiendo las palabras de Balfour, “in many parts of Spain, industrialisation, urbanization, migration and the spread of communication networks were undermining the social and ideological structures of the Restoration system” (1995: 113).

Las posiciones de los intelectuales a favor o en contra dicha modernización intensificaron dos ideas contrapuestas de la identidad nacional que ya se hallaban presentes en la vida de la nación desde el siglo XIX. Ambas posturas coincidían en la idea de que España debía ser regenerada. La manera en la que esta regeneración se debía llevar a cabo era, sin embargo, opuesta. Mientras que los intelectuales de corte liberal insistían en la necesidad de modernizar las estructuras políticas y sociales del país, los conservadores mantenían que era necesario reforzar los fundamentos de una tradición cultural basada en el catolicismo, ya que apartarse de estos principios llevaría a la desintegración de la nación. Estas dos visiones contrapuestas desembocarán en la retórica de la “verdadera España” y la “anti-España” desarrollada por el fascismo, y que tendrá su máxima expresión durante la dictadura franquista, en la que se construyó una oposición entre “la única nación española, racial y auténtica, madre de las naciones, contra una España extranjera, laica, que no era en verdad España” (Juliá, 2004: 289).

Al otro lado del Atlántico, los Estados Unidos representaban una realidad totalmente diferente, una potencia en alza, tanto militar como social y económicamente. Tras su intervención en la Primera Guerra Mundial en 1917, la popularidad de la cultura norteamericana creció en Europa, y gracias a los medios de comunicación y al cine, los europeos se familiarizaron con la imagen de ciudades como Nueva York. Esta

ciudad en especial, se convirtió en el símbolo de la modernización representada por los Estados Unidos, gracias al futurístico paisaje urbano de sus rascacielos, transporte elevado y subterráneo y, en fin, su continuo movimiento. Como señala Ian Gibson, “ya por 1929, gracias al cine y sobre todo a *Metrópolis* de Fritz Lang, Nueva York es un símbolo por excelencia del mundo moderno” (1998: 370). Nueva York se convierte así en la imagen de los Estados Unidos como “país del futuro”, en oposición al Viejo Continente. Este “nuevo mundo” atraerá la atención de escritores europeos y españoles, que describirán en las páginas de sus novelas, colecciones de poesía, y, sobre todo, en libros de viajes, su experiencia en Norteamérica. En España, los Estados Unidos despertaron una gran curiosidad, como demuestra el afluente de obras que toman este país como referente desde finales del siglo XIX (véase Isabel García Montón, 2002). La crítica ha prestado atención casi exclusivamente a la poesía de Federico García Lorca y Juan Ramón Jiménez, desatendiendo un número ingente de obras españolas de carácter narrativo que tratan sobre este país. La fuerza del canon literario se hace así valer, en detrimento de publicaciones que por su carácter de literatura de viajes o literatura de masas han sido calificadas como obras de segunda categoría, o a las que se les ha incluso denegado su carácter literario. Dejando a un lado la valoración de estas obras desde el punto de vista de su “calidad”, lo cierto es que su estudio nos ofrece una visión de los conflictos de la sociedad española del momento, ya que en muchas de ellas la lucha entre modernización y tradición a la que me he referido hace un momento, se plasma en las actitudes de estos escritores hacia la modernidad representada por los Estados Unidos, siendo este país –y Nueva York en especial- el espejo en el que se reflejan las ansiedades despertadas por dicha pugna. Este es el caso, por ejemplo, de *Anticipolis*, de Luis de Oteyza, que trataré a continuación.

2. *Anticipolis*

Luis de Oteyza (Zafra, 30 de Junio de 1883- Caracas, 11 de Marzo de 1961) representa uno de estos casos de escritores casi perdidos en el olvido. Novelista, ensayista, periodista y viajero, su obra gozó de gran éxito en su momento, como demuestran, por ejemplo, las cinco ediciones de su novela más conocida, *El Diablo Blanco* (1928), que fue asimismo traducida a catorce idiomas y estuvo a punto de contar con una frustrada versión cinematográfica en Hollywood. Sin embargo, su nombre desapareció casi por completo en los estudios de literatura española, y sólo recientemente se le ha vuelto a prestar atención. En 1999, fue reivindicado por Luis Antonio de Villena en un breve ensayo titulado “Un moderno muy olvidado: Luis de Oteyza”, publicado en el volumen conjunto *Oscura turba de los más raros escritores españoles* (el título habla por sí mismo), y en 2006 la editorial Cátedra rescató su novela *Anticipolis*, de la mano de una edición de la profesora Beatriz Barrantes Martín, quien también ha dedicado varios artículos al estudio de esta obra.

Anticipolis narra la historia de una familia española, de Oviedo, que se muda a los Estados Unidos debido a los delirios de grandeza de su cabeza de familia,

Antonio Nieto, quien aspira a que la burlas despertadas en su ciudad natal por su ínfulas de inventor, se conviertan en Nueva York en un próspero negocio y en reconocimiento personal a su talento. El personaje de don Antonio tiene, no obstante, un papel muy reducido en la novela, puesto que ya en la primera página nos lo encontramos sin vida, y sólo conoceremos algunos detalles de su historia a través de una serie de flashbacks. Tras la muerte de Antonio, la historia se centrará en la oposición entre la visión tradicionalista de su viuda, doña Jesusa, y la más moderna concepción de sus vástagos. Una vez que su marido se ha llevado consigo a la tumba sus delirantes aspiraciones, doña Jesusa –que nunca ha llegado ni a adaptarse ni a comprender la vida neoyorquina- decide coger a su familia y llevársela de vuelta al lugar al que según ella pertenece, Oviedo. Sin embargo, se encuentra con la firme oposición de sus hijos, encabezados por la hija mayor, Rosa. Criados en Nueva York, se sienten completamente norteamericanos, y volver a España sería para ellos un paso atrás, el regreso a un país primitivo y sin futuro. La novela se convierte a partir de este momento en un contraste continuo entre dos maneras opuestas de afrontar la modernidad –representada por la ciudad de Nueva York-, que reflejan el conflicto entre modernización y tradicionalismo que estaba teniendo lugar en España. Por una parte, como podemos deducir de su nombre, Jesusa representa la postura del tradicionalismo católico. En las primeras páginas se la describe como “aquella archiespañola doña Jesusa, tan apegada a nuestras costumbres” (*Anticipolis*, Oteyza. 2006: 85)¹, una mujer que se rige por conceptos morales cargados de religiosidad, y que como afirma el narrador, “fuese una ‘anticuada’ o fuese una ‘cursi’, no se avergonzaba de serlo. Lo tenía a gran honra” (171). Su aferramiento a los conceptos más tradicionales de la familia española, la llevan a “odiar la ciudad monstruosa y a sus pobladores, más monstruosos todavía. Y la conducía también a temer por sus hijos” (171). Porque, como la misma Jesusa declara también, su mayor rechazo hacia la modernidad no tiene que ver con los avances tecnológicos, sino con la inmoralidad de las nuevas estructuras sociales:

Los rascacielos. Las vías especiales para autos, los trenes por debajo y por encima del piso... Y los ascensores y montacargas, y la calefacción y la radio... Todo lo material será progresivo, aunque a mí no me guste. Pero lo moral, ¡de ninguna manera! En eso aquí, lejos de progresar, se retrocede. (187)

Empezamos a ver en las palabras de Jesusa uno de sus argumentos en contra de la modernidad estadounidense: según ella, el progreso norteamericano es en realidad una involución a un estado de primitivismo. Volveré sobre este punto en un momento. En su papel de mujer tradicional, Jesusa desea mantener el orden familiar que considera como natural, el del patriarcado impuesto por su difunto marido, quien pese a su admiración por la modernidad neoyorquina se mantuvo “fiel al tradicionalismo netamente español” y “hubo de mantener la casa, de la que era cabeza

1. La edición utilizada de *Anticipolis* será siempre la misma (2006).

de familia, hispana del todo, más todavía, por entero ovetense” (p. 110). En esta mentalidad tradicional y patriarcal, la mujer, totalmente dependiente del marido, se encuentra recluida en el espacio privado de la casa familiar, teniendo coartado su acceso a la esfera pública, como explica Mary Nash:

Traditional gender discourse on domesticity implied that domestic responsibilities were women’s exclusive duty. In this way, the identity of women was not formulated through paid work but through the assumption of services inherent to the figure of a wife and mother. By establishing a cultural identity as mothers and wives the discourse of domesticity legitimated a negative attitude towards women’s right to employment in the labour market, even among the working class. (1999: 28)

Esta situación implica que la mujer no puede acceder al mercado laboral y por lo tanto conseguir independencia económica y personal. Siguiendo dicha mentalidad, lo que Jesusa desea para su hija es que no tenga ninguna ocupación, sino que “esperase tranquilamente en su casa a contraer matrimonio. Nunca estuvo ella conforme con que las mujeres trabajasen fuera de su casa. Claro que allí era costumbre...” (133). Aplicando a este personaje las ideas desarrolladas por Nira Yuval-Davies (1997: 44-45), respecto al rol de la mujer dentro del patriarcado y su función como “reproductora” de la identidad nacional, Jesusa juega el papel de inculcar en sus hijos la mentalidad patriarcal en la que se sustenta la organización social tradicional. Su actitud tradicionalista, moldeada por las propias estructuras patriarcales, está dirigida a preservar aquellos valores que son considerados como la esencia de la identidad nacional. Como señala Yuval-Davies, “contrary to what the notion of patriarchy suggests, women are not usually just passive recipients and non-participants in the determination of gender relations” (1997: 8). Jesusa representa la figura del llamado “Ángel del Hogar”, que como establece Mary Nash (1999: 28), se convirtió en la representación cultural dominante de la mujer española en el siglo XIX y buena parte del XX, y que se identificaba con la visión de la mujer promulgada en *La perfecta casada* de Fray Luis de León. Como el mismo narrador declara, Jesusa “no podía concebir sino que las mujeres fuesen como ella había sido: la virgen prudente primero y, después la perfecta casada” (147).

Su hija Rosa, sin embargo, se niega a continuar con la herencia del tradicionalismo, y tan pronto muere su padre, no sólo se apresura a buscar un empleo, sino que toma las riendas de la familia, desafiando la autoridad de su madre –que sin Antonio se encuentra perdida en la “monstruosa ciudad”- y también las estructuras patriarcales. Este personaje es la antítesis de los valores representados por Jesusa, y por lo tanto encarna el modelo de mujer moderna, que en ese momento es la norma en Nueva York y que en España también comienza a aparecer. Este modelo de mujer moderna tiene en la llamada “flapper” de los años veinte su exponente más radical: una mujer independiente, con el pelo cortado a lo garçon, que no sólo hace su entrada en el mercado laboral, sino también en los lugares públicos previamente reservados a los hombres, como bares o clubs, que bebe y fuma y mantiene una actitud, en

lo que se refiere a las relaciones sexuales, alejada de las convenciones tradicionales de la moralidad. Al contrario que su madre, Rosa no depende ni de la autoridad ni de la protección de un marido. Su actitud hace frente al modelo patriarcal, hasta el punto de que no considera necesario el matrimonio. Como ella misma dice:

aunque no me casase nunca, no tendría importancia. Gano ya mi vida y siempre la podré ganar. A lo que parece, las mujeres en España no encuentran otro medio de vivir, sino ese del casamiento. Pero aquí es distinto (...) No necesito para nada casarme (...) No lo necesito para nada. Ni para... Bueno, ya sabes... De modo que para nada me hace falta un marido. Para nada en absoluto. (180)

La confrontación entre el tradicionalismo representado por Jesusa y la modernidad de Rosa sirve al autor para poner sobre la mesa una serie de temas que, especialmente en relación con la subyugación de la mujer bajo el patriarcado, ponen de relieve el atraso de la sociedad española. Se abordan cuestiones tales como el divorcio y la homosexualidad, especialmente la femenina, que cuestionan la validez de estructuras sociales tradicionales. El debate sobre la situación de la mujer tanto en la familia como en la sociedad, sirve de reflejo de las actitudes modernizadoras representadas por intelectuales españolas como Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos o Rosa Chacel quienes, siguiendo una línea de pensamiento claramente influenciada por Stuart Mill, consideran la igualdad de género como un factor indispensable para la modernización del país, y es más, toman este factor como índice de la modernización de la sociedad. Si bien es cierto que la mayor parte de los intelectuales españoles masculinos, incluso los de corte liberal, con José Ortega y Gasset a la cabeza, mostraban reparos ante la igualdad femenina –como señala Beatriz Barrantes (2006: 69)-, en el caso de *Anticípulis*, la confrontación entre estos dos modelos antitéticos de mujer nos sirve para entender las dos posturas frente a los procesos modernizadores que ya se empezaban a sentir en la sociedad española, como indica Mary Nash:

The growing modernization of Spanish society in the early twentieth century entailed significant modifications in economic, social and demographic structures (...) The traditional representation of women as the Ángel del Hogar was challenged by a new gender discourse, an “ideal” woman already in vogue in many European countries and in North America (...) the notion of the modern woman was prevalent in many publications of the time and defended enthusiastically by women such as the feminist and socialist Carmen de Burgos. (Nash 1999: 31)

La oposición entre tradicionalistas y liberales, a pesar de sus claras diferencias, presenta ciertas ambigüedades, especialmente en el caso de la igualdad de género, que necesitan ser clarificadas. De acuerdo con Mary Lee Bretz (2001: 375), la dicotomía entre tradición y modernidad no es válida para entender las construcciones de las categorías de género en este periodo. Sin duda, mientras que los sectores más

conservadores apelaban a valores identitarios fundamentados en el catolicismo más recalcitrante, los liberales miraban a Europa como solución a los problemas del país. Esta mirada a Europa debe ser, no obstante, matizada. El grupo liberal liderado por Ortega y Gasset ansiaba la introducción en España de los principios de la Ilustración y la de idea de Civilización Occidental promulgada por la modernidad europea nacida de las ideas de Rousseau y Hobbes, entre otros. La imagen de Europa creada por la Ilustración había sido construida en gran medida en oposición a los países de fuera del continente, que, frente a la idea de Europa como culmen del progreso, eran considerados “primitivos” (Hall: 1992). De igual manera, para los pensadores de la Ilustración, el progreso de Occidente estaba basado en la racionalidad masculina –opuesta a la irracionalidad femenina-, y en el liderazgo de las élites, que debían gobernar y dominar a “las masas” incultas. La Civilización Occidental se sustentaba, por lo tanto, en la figura del “hombre” (en oposición a “mujer”), “blanco” (en oposición a “primitivo”) y “burgués” (en oposición a “las clases trabajadoras” o “las masas”). En consecuencia, tanto la figura de la mujer moderna –que entra en el espacio público reservado hasta entonces a los hombres-, como las crecientes manifestaciones públicas de las “masas” –amenazando el poder de las minorías directivas-, y la sublevación de las colonias –negándose a aceptar la autoridad de la civilización colonizadora-, eran vistas por los intelectuales de comienzos del siglo XX como signos del declive de Europa como civilización, de su regreso a un estado de primitivismo. Así lo ilustran los análisis del ocaso occidental llevados a cabo por Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918) y por Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1929). Los Estados Unidos, país fundamentado en una cultura de masas, donde existía una legislación que favorecía la emancipación de la mujer y cuyas grandes ciudades se caracterizaban por su multiculturalismo, eran vistos desde Europa como el reflejo de la involución de la modernidad, y por tanto como el anuncio de lo que podría suceder en el Viejo Continente.

La aparición en España de esta “nueva mujer” fue por lo tanto recibida por recelo por parte de los intelectuales masculinos. De este modo, la defensa de la igualdad de género (y por lo tanto el deseo de introducir en España la modernización que llegaba del otro lado del océano) encontró sus adalides en intelectuales femeninas como las ya citadas Carmen de Burgos y Rosa Chacel, entre otras, y una minoría de pensadores masculinos, como es el caso de Luis de Oteyza.

Volviendo a la novela, entre Jesusa y Rosa encontramos precisamente un personaje masculino que, en mi opinión, sirve de vehículo de las ideas del propio autor respecto a esta cuestión. Se trata del doctor Jiménez, un médico puertorriqueño que hace las veces de psicoanalista con doña Jesusa. Jiménez es la única persona con la que Jesusa puede hablar de las ansiedades que el mundo moderno le produce, y en sus conversaciones, la contraposición entre la modernidad y la tradición vuelve a aparecer. Para el doctor, Nueva York representa el progreso, el avance social. Es él precisamente quién acuña el término “Anticópolis” para referirse a la ciudad:

Según la teoría de Jiménez, Nueva York se anticipaba. Iba delante, muy por delante de todas las demás ciudades en la marcha hacia lo futuro. Tanto materialmente, con la audacia de sus construcciones, como espiritualmente, con el frenesí de sus habitantes. Nueva York debiera llamarse Anticipópolis, por ser la ciudad de la anticipación (...) Lo nuevo, más todavía que lo nuevo, lo que constituiría novedad al transcurrir de los años para el resto del mundo, estaba en Anticipópolis impuesto y había que admitirlo (...) porque rechazarlo fuera oponerse al avance del progreso. (186)

Jesusa muestra una opinión totalmente contraria, ya que considera la metrópolis norteamericana como una ciudad maldita, una “antipolis”², en la que se está produciendo el proceso inverso:

Yo moralmente, no me quedo antigua. Los que se hacen antiguos son esos, según ustedes, anticipados. ¿Anticipados?... Es decir, ¿avanzados?... Marcharán, pero hacia atrás. Porque lo que logran es retroceder. Y retroceder hasta los orígenes, hasta el salvaje y hasta el mono. (187)

Jesusa se considera un “producto de la civilización”, ya que para ella, los valores tradicionales son precisamente la consecuencia del progreso moral y social, mientras que la ruptura con dichos valores supone un retroceso y una vuelta a los orígenes de la especie humana, cuando los individuos se encontraban a merced de sus más bajos instintos:

el origen de sus escrúpulos y de sus pudores en la civilización estaba. Por la civilización, por ese verdadero avance a través de los siglos, dejaron de ser brutales los hombres y las mujeres deshonestas. En cambio, ¿de dónde procedía aquello de obtener la riqueza y el goce como se pudiese? (...) Y a la horda o a la manada habría que acudir para encontrar acciones semejantes. (p. 187)

Por su parte, Jiménez rechaza que las convenciones sociales deban ser consideradas como algo inamovible, e incluso añade que “en las costumbres humanas, todo lo que se aparta de la fisiología constituye un prejuicio” (183), en clara alusión, como él mismo explica a continuación, al sometimiento de la mujer “bajo el dominio egoísta y estúpido del hombre” (183), y a las costumbres que obligan a la mujer “a contener sus impulsos sexuales”; costumbres que, en su opinión, constituyen un barbarismo. Se puede apreciar el relativismo con el que el concepto de “primitivismo” es tratado en la novela en relación a la modernización. Por una parte, para Jesusa, Nueva York representa la involución y por lo tanto el fin de la civilización, condensando no sólo los temores y ansiedades generadas por los procesos modernizadores en el tradicionalismo español, sino también en los sectores europeizadores.

2. Este término fue sugerido por Rocío Ortuño durante la sesión de preguntas que siguieron a la presentación de esta comunicación. Desde aquí le agradezco su aportación.

Por otro lado, Jiménez considera que el “primitivismo” es la perpetuación de la subyugación de la mujer al sistema patriarcal que es la norma no sólo en España, sino también en Europa. Para él, el verdadero progreso es la superación de los obstáculos para la emancipación femenina (de lo que Nueva York es un ejemplo), y por lo tanto España es un país socialmente atrasado. Pero eso no es todo. El doctor va todavía más lejos, y afirma que el progreso norteamericano se expandirá por todo el planeta, incluido el territorio español:

Digo con absoluta claridad que la mujer en Oviedo, como en toda la superficie del globo terráqueo, conseguirá la emancipación económica, que es lo que produce su liberación total. Y escapada la mujer de la esclavitud a la que le sometió el hombre, en cualquier sitio será igual que aquí, si no es más que aquí. Créalo usted, señora. (191)

Pero Jesusa ni lo cree, ni nunca llega a aceptarlo. Ni sus hijos ni el doctor Jiménez logran cambiar su punto de vista respecto a la modernidad de Nueva York. Sus convicciones tradicionalistas se encuentran tan arraigadas, que el final de la novela nos presentará un fatal desenlace para la señora ovetense. Incapaz de aceptar los avances sociales y morales de la ciudad de los rascacielos, Jesusa sufrirá una crisis nerviosa que la paralizará y la llevará finalmente a la muerte. El destino final de este personaje simbólico encierra, por lo tanto, también un mensaje lanzado por el propio escritor a través de esta parábola neoyorquina, poniéndose del lado de la modernización. Si España no renueva sus estructuras sociales, si no abandona primitivas convenciones de género, acabará paralizada y finalmente morirá, igual que le sucede a Jesusa. Porque el avance del progreso social y moral que anuncia la ciudad neoyorquina es imparable, y, finalmente, incluso la sociedad española necesitará afrontar esta realidad.

Bibliografía

- BALFOUR, Sebastian (1995): “The Loss of Empire. Regenerationism and the Forging of a Myth of National Identity” en *Spanish Cultural Studies, an Introduction*, ed. Helen Graham y Jo Labanyi, Oxford, Oxford University Press, pp. 25-31.
- BARRANTES MARTÍN, Beatriz (2006): “Introducción”, en *Anticipolis*, Madrid, Cátedra, pp. 11-76.
- BRETZ, Mary Lee (2001): *Encounters Across Borders. The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*, London, Bucknell University Press.
- GARCÍA-MONTÓN, Isabel (2002): *Viaje a la modernidad: la visión de los Estados Unidos en la España finisecular*, Madrid, Verbum.
- GIBSON, Ian (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)* Barcelona, Plaza & Janés.
- HALL, Stuart (1992): “The West and the Rest: Discourse and Power” en *Formations of Modernity*, ed. by Stuart Hall y Bram Gieben, Oxford, Polity Press, pp. 275-331.

- JULIÁ, Santos (2004): *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus.
- NASH, Mary (1999): "Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernisation of Gender Identity in Early Twentieth Century Spain", en *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, ed. Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff, New York, State University of New York, pp. 25-49.
- ORTEGA Y GASSET, José (1980): *La rebelión de las masas con un prólogo para franceses, un epílogo para ingleses y un apéndice, dinámica del tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- OTeyZA, Luis de (2006): *Anticipolis*, Madrid, Cátedra.
- VILLENA, Luis Antonio (1999): "Un moderno muy olvidado: Luis de Oteyza", en V.V.A.A., *Oscuro turba de los más raros escritores españoles*, Zaragoza, Xordica.
- YUVAL-DAVIES, Nira (1997): *Gender and Nation*, London, Sage.
- SPENGLER, Oswald (1926): *The Decline of the West*, Londres, George Allen & Unwin Ltd.

Diálogos tinerfeños y franceses: Divergencias espaciales del surrealismo (1928 – 1936)

Pilar Caballero-Alías
University of Manchester

Palabras clave: Surrealismo, Canarias, André Breton, *Nadja*, *L'amour fou*, espacio

La voluntad positivista que considera la obra de arte o literaria intencionada hasta el último detalle ha obligado a muchos de los estudiosos del surrealismo a buscar, de forma infructuosa, su lógica frente al rechazo del cartesianismo del que el propio movimiento surrealista se vanagloriaba. Sin embargo, nuestro propósito en el presente capítulo no es el de arrojar luz frente a los estudios ya existentes que buscan definir tal movimiento, sino el de observar y trazar un pequeño preámbulo que sirva de iniciación a la concepción del espacio que el surrealismo construyó en su viaje de Francia a las islas Canarias. Para eso cotejaremos representaciones de espacios en las obras de André Breton, *Nadja* (1928) y *L'amour fou* (1937), escritas antes y después de su viaje a Tenerife respectivamente, con representaciones del espacio en algunos miembros de la Facción Surrealista española de Tenerife. El propósito de nuestro estudio será evidenciar el punto en común del surrealismo canario y las obras de André Breton, punto que converge en la creación de un entresijo de géneros literarios y que evidencia la irrupción de eventos fantásticos dentro de un mundo predecible en el que la vida rutinaria se contrapone a la aventura y al destino inevitable y al mismo tiempo podremos observar una evolución en la concepción del espacio tanto por André Breton como por La Facción Surrealista española de Tenerife.

No podemos soslayar que las obras que pretendemos estudiar se construyen en clave de historias de amor, de encuentros y desencuentros y emociones sublimes en un espacio clave, las calles de París, los teatros y la isla de Tenerife, en el que lo imposible se torna posible y en el que se aúnan espacios psíquicos con espacios reales y conviene empezar nuestras reflexiones con alguna consideración preliminar breve y relativa al surrealismo canario y al surrealismo francés que advierte a nuestro lector sobre el desajuste temporal que se produce en ambos movimientos, desarticulación que este pequeño ensayo evidencia.

El impacto inmediato de las primeras obras de Breton en las Canarias, entre ellas *Nadja* (1928), carece de trazo en la década de los 20, y sólo su llegada a Tene-

rife y su posterior partida tendrían referencias más directas en 1932, cuando aparecen las primeras reseñas del movimiento surrealista escritas por Domingo López Torres en *Gaceta de Arte*¹. Cuando el surrealismo entra de lleno en Tenerife, ya casi ha pasado una década desde que se publicó el manifiesto surrealista de Breton, por lo tanto, el surrealismo en España llegó tarde, como lo hizo el romanticismo, y mientras que en 1928 ya se producían obras surrealistas de exquisita calidad en Europa, en las islas Canarias aún se impregnaba las obras de un romanticismo tardío que jugaba con técnicas algo más vanguardistas y surrealistas. Ciertamente es que se tenía un vago conocimiento del movimiento en España pero en esta primera fase de acercamiento canario al surrealismo, los miembros de *Gaceta de Arte* se acercaban más al paisaje insular y veían el surrealismo como técnica en lugar de ver la ciudad surrealista como protagonista por la que abogaba Breton y que tardaría 6 años en llegar². Así se percibe en la obra de Domingo López Torres, *Diario de un sol de verano* (1929), en el que el protagonista se fundía con el espacio isleño. Por su lado, Espinosa recreaba una isla de la nada, *Lancelot 28° 7°* (1929), y convertía en un homenaje muy particular, e igualmente vanguardista, a la isla de Lanzarote. A finales de la década de los 20, la isla es sinónimo de aislamiento y de dialéctica continua entre el movimiento del mar, del aire, el fuego y la luz y lo estático e inamovible de la isla y su tierra. En esta dialéctica impera la necesidad existente entre la isla y el mar y en consecuencia parece inevitable e ineludible que el arte se base y se construya esencialmente en y con el mar (Palenzuela, 1991). Estos escritores, según Fernando Castro, tenían en 1928 más simpatía por la Escuela de Pérez Luján que por el surrealismo mismo (1990)³. Hablar de la Escuela Pérez Luján de Canarias implica considerar el inicio de la vanguardia en la aparición de la revista *La Rosa de los Vientos*, en la que los escritores vanguardistas se posicionan políticamente y en la que el paisaje insular, la tierra y el mar continúan siendo escenario de esta nueva generación de escritores; “el medio imprime al hombre un símbolo primario, un determinado modo de ser. Símbolo primo que irá arrastrando a lo largo de su vida”, nos recuerda García Cabrera en “El hombre en función del paisaje” (Palenzuela, 1991: 301). Isla y mito establecen los parámetros esenciales en la construcción del cronotopo narrativo en la poesía y narrativa del inicio de las vanguardias españolas

1. Fernando Castro ha hecho un rastreo completo de los artículos escritos por López Torres sobre el surrealismo. Ver Castro, 1990.

2. Luego vino la archiconocida relación del surrealismo y de Óscar Domínguez que puso en contacto directo ambos núcleos artísticos. Es cierto que la época en que el surrealismo llegó a Canarias coincide con la llegada de otros movimientos artísticos vanguardistas y comparten con el Romanticismo su llegada tardía a las fronteras españolas pero a diferencia de lo que sucedió en Francia, en España, y más concretamente en Canarias, no se estableció oposición alguna entre el carácter neorromántico del surrealismo y el formalismo constitutivo de los movimientos artísticos que precedieron a aquel (Castro: 1990). El movimiento surrealista canario se diferenciaba del francés por su universalismo y su tolerancia desplegada en la plataforma de *Gaceta de Arte* mientras que Breton encabezaba una lucha dicotómica con Bataille sobre el formalismo, la estética y el compromiso político surrealista.

3. En la representación pictórica, la Escuela de Pérez Luján proponía la inclusión del realismo costumbrista dentro de la alternativa estética que abogaba el surrealismo y el lenguaje autorreferencial del abstractismo (Castro: 1990).

en Tenerife y constituye la base del regionalismo que impregnaba la revista *Cartones*⁴.

No obstante, en Francia estaba sucediendo algo mucho más distinto. Breton había publicado *Nadja* (1928), obra cumbre del surrealismo en la que las calles de París, y los teatros se convierten en protagonistas de una historia de casualidades y amor. Uno de esos espacios protagonistas en las obras de Breton antes mencionadas es el teatro. En *Nadja* (1928), el escenario teatral es ese espacio en el que converge el recuerdo donde el primer encuentro de Breton y Paul Eluard en el conservatorio Renée Maubel (sin saber quiénes eran cada uno de ellos) o donde Apollinaire estrenó su polémica obra *Les Mamelles de Tirésias*⁵. En *Nadja* (1928), Breton menciona la obra *Las Desequilibradas* en el “Teatro de las Dos Máscaras” y pasa a convertirse en la única obra teatral digna de ser recordada y escrita para ser vista. En este momento del surrealismo francés parece que la experiencia y la contemplación ya formen parte de la misma acción surrealista; Breton acude al teatro como un espectador más y ese espacio del teatro es donde la realidad llega a cautivarlo, la realidad teatral que le transporta a su pasado y se integra en el presente al traspasar las fronteras de lo real y fusionarse con la propia obra del autor francés. Llegados aquí, el autor-protagonista y el lector se funden en una cuarta dimensión, en una experiencia conjunta. Más tarde, este teatro puerta entre lo real y lo irreal surrealista se convierte en el primer capítulo de *L’amour fou*⁶, en subconsciente en cuyo espacio unos “danzantes de lo severo” (17) sin rostro son portadores de las “llaves de las situaciones” (17) a las que Breton se enfrentará, las que le revelarán el motivo de las situaciones; el teatro se define ya como uno de esos espacios en los se producen encuentros y casualidades surrealistas. Por lo tanto, si en 1928 el teatro se había convertido en un lugar donde la irrealidad se materializa, donde los encuentros y las casualidades parecen fruto de una fuerza superior, en 1933 el teatro se representa en la mente del autor francés, quien indaga en la irrupción de la acción por el telón teatral que deja al espectador en un *punto de sombra* en el que el deseo se ve interrumpido por lo caprichoso, superfluo, hasta que la escena se interrumpe otra vez con la aparición de todas las mujeres que un mismo hombre ha amado (p. 18). El teatro es el lugar donde la verdad sucede, donde no hay apariencias sino certezas y experiencias. Breton es consciente de su entorno pero no se funde en él como lo hizo López Torres en *Diario de un sol de verano* al fundirse con la naturaleza de tal forma que mediante el recurso de la personificación, el sol se convierte en protagonista de su diario y contempla el mar y la playa de

4. Pedro García Cabrera retoma los clásicos griegos de Virgilio, *La Eneida* y Horacio, *Epodón*, para justificar ese retorno al paisaje insular. En estas epopeyas griegas la isla es un lugar “bien aventurado”, una “tierra rica”, con “luz purpúrea” (Palenzuela, 1991: 309).

5. *Les mamelles de Tiresias* era un drama surrealista que se entendió como una sátira en la que Teresa se convertía en Tirésias y se alzaba como una “señor-mujer” y se convertía en una crítica feroz a temas de la Francia contemporánea como la despoblación de Francia durante la I Guerra Mundial para ensalzarse como un texto pacifista, feminista y trasgresor.

6. Nos referimos a la edición española de *El amor loco* de Breton y publicada en el 2008 por Alianza Literaria.

Santa Cruz. El recurso de la personificación del poeta con la naturaleza a través de la cual ésta habla y se expresa, está muy relacionado con el mito como recreación del origen, la búsqueda de la esencia sagrada. También lo entendió así Espinosa al construir *Lancelot 28° 7°* (1929), o García Cabrera en *Rodilla en el agua* (1935). Pero si para finales de 1920 Breton consideraba el teatro como ejemplo sublime de su primacía visual, la Facción Surrealista española de Tenerife tenía en mente el espacio como otra finalidad; el teatro y la representación se verán transformados en el cine en la obra de Emeterio Gutiérrez Albelo. Las referencias al cine en “El rincón de las figuras” (poemas escritos entre 1931 y 1933) son sinónimo de modernidad, vanguardismo, superación del tradicionalismo romántico (Castells, 1993). La obra de Gutiérrez Albelo difiere de la de López Torres o Espinosa en que su ruptura formal no es tan radical y apuesta por la fusión de “ismos”, la amalgama de movimientos artísticos que defienden la unidad en detrimento de las rápidas escisiones a las que Breton tenía acostumbrado al movimiento surrealista, además las referencias al cine serán tan escasas como casi inexistentes en Agustín Espinosa y López Torres (sólo éste último apuntala a ciertas referencias cinematográficas en *Diario de un sol de verano*).

La mirada del artista o poeta hacia la literatura no es una novedad del surrealismo tinerfeño. En realidad, en Europa, la literatura romántica percibió impresiones paisajísticas y naturalistas donde la naturaleza y el paisaje constituían uno de los ingredientes fundamentales de la narración. Esta naturaleza y paisaje formaba parte del orden cósmico y del mundo, se organizaban como unidades vivas y armónicas que incitan al escritor a dialogar con el paisaje ya que el romántico entiende que el hombre y el paisaje son realidades entre las que existe un nexo y una continuidad (Ortega Cantero, 1999). En el caso de la Facción Surrealista española de Tenerife, esta mirada romántica de los surrealistas canarios supone una re-evaluación de la épica como canto de propaganda nacionalista. Esto significa que en el momento en el que el surrealismo francés estaba enfocando sus esfuerzos en el objeto surrealista, en el esteticismo formal y la belleza compulsiva, la Facción Surrealista española de Tenerife era ajena a las bases más fundamentales del surrealismo francés y no será hasta que se introduzca el surrealismo de la mano del pintor Óscar Domínguez y las reseñas de López Torres, cuando el surrealismo canario entrará en otra fase que entronca de lleno no sólo con los principios estéticos del movimiento francés, sino también con la opción revolucionaria y liberadora que su política proponía. Todo esto fue algo más de un lustro después de la aparición de las revistas *La Rosa de los vientos* y *Cartones*. *La Rosa de los vientos* (y más tarde *Cartones*) se construía como una plataforma modernista que desdeñaba la herencia de literatura española novecentista y apostaba por un nuevo regionalismo universalista en contraposición al regionalismo cosmopolita tradicional isleño (Palenzuela, 1991; Pérez Corrales, 1999) mientras que en París, Breton estaba proponiendo, bajo el espectro de la aparente falta de estructura narrativa, una nueva forma de entender el entorno, la ciudad y una reflexión del espacio, la locura e identidad en *Nadja* a través de la voluntad de sucumbir al recuerdo.

En nuestro empeño de esbozar ciertos espacios nos damos cuenta de que el teatro de Breton se encuentra dentro de otro espacio, las calles y las plazas parisinas, la ciudad de París que en su viaje a la isla se transmuta, cambia, se metamorfosea. De todos estos espacios, el fundamental en el que transcurre la acción en *Nadja* es la ciudad de París, que nos obliga a replantearnos el concepto de ciudad y la ciudad en sí. La ciudad también es el escenario de *Crimen* de Agustín Espinosa. Tanto en *Nadja* como en *Crimen*, la ciudad es una fusión de un espacio físico con un espacio del subconsciente surrealista en el que los personajes deambulan por las calles de la ciudad y evocan al flâneur. El narrador protagonista tanto en *Nadja* y en *Crimen* recorren las calles de la ciudad, observan los edificios, las plazas, los comercios y convierten a la ciudad en una protagonista más, protagonista femenina, pues ambos libros otorgan el género femenino al espacio. La diferencia entre la ciudad de París y la ciudad burguesa de Agustín Espinosa descansa en una evolución unidireccional, si *Nadja* pretende establecer un eje de conexión entre las calles del París real y el París imaginario de Breton, la ciudad de provincias de Espinosa subvierte la tradición burguesa de provincias y convierte a la ciudad en escenario de crímenes de novela. Desde 1928 con *Nadja*, a 1934 con *Crimen*, se ha producido una evolución radical en el que el flâneur se ha convertido en verdugo.

Si se recapitula hasta aquí se puede esbozar una primera afirmación; aunque la construcción de este espacio se haya hecho desde la memoria o el olvido, es decir, que se haya manipulado *grosso modo* para convertir la ciudad en un espacio que no existe, acaba materializándose en la ciudad. Cardinal asegura que “there are [...] certain locations which seem especially conducive to surrealist experiences” (1986: 14), al leer *Nadja* se percibe que la localización por excelencia son las calles de la ciudad de París y de Nante, lugares donde Breton tenía la impresión de que podían sucederle eventos que merecían la pena. Para Breton, las calles se convierten en espacio ideal del surrealismo:

La rue, que je croyais capable de livrer à, vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément: j’y prenais comme nulle part ailleurs le vérité de l’éventuel (Breton citado por Cardinal, 1986: 14).

La calle como único elemento auténtico y verdadero, es un lugar al que Breton vuelve y por el que se siente absorto; es el elemento que dirige sus pasos y domina sus encuentros, lo que le sume en un constante devenir de casualidades maravillosas, el eje principal en el que todo sucede.

Conviene mencionar brevemente el género del espacio como femenino. Al referirnos al género femenino nos referiremos a que en esos espacios la mujer parece desarrollar un papel fundamental, indirectamente relacionado con el espacio; así observamos en *Nadja* la mención a un internado de mujeres, la obra sobre Tiresias y la película “El Abrazo del pulpo” (cuya protagonista es mujer). También lo es *Nadja* y la señorita X, protagonistas de esta obra. En *Crimen*, el narrador protagonista asesina a una mujer, un sombrero comete un infanticidio contra una niña o la plaza

es el encuentro entre el narrador-protagonista y una mujer. Lo femenino aporta un rasgo constante de misterio y de sorpresa que en el espacio se asocia con lo adánico y la creación; por ejemplo en *Nadja*, en el momento en el que Breton ve a una mujer que canta una coplilla, el surrealista francés se apresura a censurar tanto su aspecto como sus acciones pero no puede prescindir de mencionar uno de sus sueños recurrentes: encontrarse con una mujer desnuda en un bosque.

Esta última imagen, la de la mujer y el bosque, parece ser recurrente en otro viaje del surrealismo a México, pero en ese caso se recurre a tal imagen para metaforizar el retorno al origen, a la pureza. Octavio Paz, en *La búsqueda del comienzo* (1974) convierte a la mujer en un hada que se pasea por el bosque, espacio dispar a esa prisión, matadero colectivo en el que se ha convertido la civilización occidental. Mujer, mito y espacio parecen ser bases del pilar del surrealismo. Con el mito adánico, la mujer se ha filtrado en la cultura occidental como una imagen que connota la pérdida de pureza, pero volviendo otra vez a las obras de Breton, en *L'amour fou*, la inversión de este mito supone el retorno a esa pureza perdida a través de la mujer⁷ y la única forma de conseguirlo es a través de la poesía, el amor y la libertad. Lo curioso en el autor francés es que en 1935, una vez Breton ya ha visitado Tenerife, queda estupefacto por la naturaleza de la isla de tal manera que este mito adánico se verá recreado en el drago, el “árbol inmenso que hunde sus raíces en la prehistoria”. Para Breton el drago

proclama a la luz del día que la aparición del hombre aún no ha manchado su irreprochable tronco que estalla bruscamente en otros troncos oblicuos, trazando una radiación perfectamente regular. Él respalda con toda su fuerza intacta las sombras aún vivas entre nosotros de los reyes de la fauna jurásica cuyas huellas pueden rastrearse en cuanto se escruta la libido humana. Me gusta que sea el drago, en su inmovilidad perfecta, el drago falsamente dormido, el que se alce en el umbral del palacio de follajes que es el jardín climatológico de La Orotava, resuelto a defender la realidad eterna de todos los cuentos, a esta princesa loca de palmas. (2008: 83)

El drago y el jardín de la Orotava son rincones de fábula eterna que ayudan a distraerse de la miseria; son el retorno a la infancia, a la pureza, al mundo mágico de L.W. Carrol y su *Alicia en el País de las Maravillas*, donde el amor exaspera y las hojas de las plantas se convierten en cartas de amor. El amor y el deseo más incandescentes se transforman en un volcán, el Teide, que no son más que la eyaculación y la leche materna. Se produce un “brusco empobrecimiento de la naturaleza” en

7. La relación que los surrealistas han tenido con la mujer se ha visto reflejado en los archiconocidas relaciones de Gala, musa de Dalí, Dora Maar y Picasso, Nush y Paul Eluard, Oscar Domínguez y un sinfín de amantes o el mismísimo Espinosa con misteriosa musa María Ana. Dalí, con “El gran masturbador” (1929) sucumbe al placer de su método paranoico-crítico para abastecer a la mujer (a quien funde con el cuerpo de un animal en su cuadro) con el placer que la burguesía parece haberle arrebatado. *Monumento imperial a la mujer niña* (1929) también recrea a la mujer en una posición de éxtasis de carácter sexual. Esta búsqueda de perfección del éxtasis en la obra de Dalí alcanzará su clímax en “Le Phénomène de l'extase”, un collage de fotografías de 1933.

esa ascensión al Teide que obliga a Breton a encontrarse con lo más profundo de su ser y desde ese encuentro consigo mismo en las alturas del Teide, Breton percibe un paisaje de casas agrupadas bajo el sol que son el resultado de un “juego de generaciones de marinos”, es decir, el resultado del paso del tiempo, de las conquistas y de las andanzas de otros pueblos que han desembarcado en las playas de arena negra, arena negra que para Breton es noche. El drago mereció un artículo por parte de Alexander von Humboldt en su visita a Tenerife en 1799 y que se materializó en un artículo publicado en 1821⁸. Asombrado por el paisaje de Tenerife, Humbolt escribe “confieso que no he visto en ninguna parte un cuadro más variado, más atrayente y más armonioso por la distribución de la flora”. Al igual lo haría Breton un siglo y tres décadas más tarde cuando se vio deslumbrado por Retama y ese mar de arena con flores aromáticas y la bóveda del cielo sobre el cráter del volcán hasta equipararlo casi con las manos de dios, el cráter se convierte en el lugar donde todas las distancias se reducen y desde el cual sus manos alcanzan todas las distancias más distantes, donde

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. (2008: 17)

En 1935, el Tenerife de Lancelot, del sol que juguetea como héroe en las playas de Santa Cruz, es un Tenerife que en su dimensión finita y compacta abarca todo un sinfín de emociones y significados. Atrás ha quedado el París de cafés y encuentros casuales amorosos con Nadja, teatros y subconscientes, el surrealismo francés ha entrado de lleno en una nueva dimensión donde la crudeza de la naturaleza recobra el protagonismo que la Facción Surrealista española de Tenerife le había concedido en su primer acercamiento a las vanguardias. El árbol primitivo, el jardín, el Teide como metáfora de la explosión sexual y la leche materna, la mujer y la naturaleza reemplazarán a París mientras que en Tenerife, el punto de inflexión hará dejar atrás esa isla-mito de *Lancelot 28° 7'* y *Diario de un sol de verano* en las que el sol jugueteaba con las muchachas en la playa y observaba distante la omnipotencia del mar o isla en la que Espinosa creaba “un Lanzarote inventado” (1974: 116). Cuando a Breton se le revela la isla, el surrealismo tinerfeño escoge la capital de provincia, el acantilado decadente de *La casa de Tócame Roque* (Espinosa, 1934) y la cárcel de Riffes como alegoría del principio del fin del movimiento en España; el espacio es ya, en España, la materialización de la decadencia y de la muerte, la alegoría de lo

8. El artículo “Le Dragonier d'Orotava de Alexander von Humboldt” se publicó originalmente en *Ansi-chten der Nature* en 1808 (3ª ed. 1849). Esta versión en francés fue editada en la *Belgique Horticole* por Charles Morren en 1852. Contiene una lámina del drago. A raíz de este viaje a Tenerife surgieron varios proyectos y viajes en el siglo XIX sobre Tenerife y las Canarias. Se puede ver una recopilación de éstos en la página web de Proyecto Humbolt: <http://humboldt.mpiwg-berlin.mpg.de/05.documentos.htm> (consulta realizada el 29 de enero de 2010).

que sería realmente el país tras la inminente Guerra Civil que curiosamente empezaría el 18 de julio de 1936 en Santa Cruz de Tenerife.

Bibliografía

- ARANDA, Francisco (1981): *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen.
- WALTER Benjamin (1997): "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia" (1929), en *Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings* (trad. E. Jephcott y K. Shorter), London, Verso Classics.
- BODINI, Vitorio (1982) *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets.
- BRETON, André (2008) *El amor loco*, Madrid, Alianza Editorial.
- , (2006) *Nadja*, Madrid, Cátedra.
- CARDINAL, Roger (1986): *Breton, Nadja*, London, Grant & Cutler.
- CASTELLS, Isabel (1991): *La poesía de Emeterio Gutierrez Albelo*. Departamento de Filología Hispánica. La Laguna, Universidad de La Laguna.
- , (1993): *Un "chaleco de fantasía". La poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo (1930-1936)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- CASTRO, Fernando (1990): "El surrealismo a la sombra del Teide", en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo. 6 marzo – 22 de abril 1990*, Sala de exposiciones de la Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Madrid, Ed. Turner, pp. 34- 49.
- ESPINOSA, Agustín (1934): "La casa de Tócame Roque", en MUÑOZ, A.L, A (Ed.) *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia.
- , (1974) *Crimen: Lancelot 28° 7°* (Guía integral de una isla atlántica); Media hora jugando a los dados, Madrid, Taller ediciones J. Betancor.
- LOPEZ TORRES, Domingo (1993): *Obras completas*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura
- ORTEGA CANTERO, Nicolás (1999): "Romanticismo, paisaje y geografía: los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX". *Eria: revista cuatrimestral de geografía*, 49, pp. 121-128.
- PALENZUELA, Nilo (1991): *El primer Pedro García Cabrera*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PAZ, Octavio (1974): *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel (1999) *Entre islas anda el juego*, Teruel, Museo de Teruel.

La influencia de la literatura extranjera en la novela española de posguerra: Una cuestión de modernidad

Blanca Ripoll Sintes
Universitat de Barcelona

Palabras clave: Posguerra, *Destino*, Crítica Literaria, Novela, Fuentes

“Un examen de conciencia era inevitable, urgente, y a él consagré estos años ya próximos al ocaso”

Así hablaba don Américo Castro a la altura de 1948, en una reflexión crítica, de partida individual y alcance colectivo, en el prólogo a *España en su historia* (1948: 13). Un examen de conciencia a modo de interrogación sobre la esencia real del pueblo español a lo largo de su andadura vital, en una concepción dual casi unamuniana según la cual la pugna entre las tres etnias presentes en la España de la Edad Media –judíos, moros y cristianos- había generado el carácter prototípico del español medio.

Como era de esperar, levantaría ampollas.

Nos hallamos en un momento histórico, el de las dos primeras décadas de la dictadura franquista, en el cual los preceptos ideológicos del régimen –tomados de fuentes diversas tales como la oratoria falangista, los credos eclesiásticos, la doctrina tradicionalista española y demás corrientes totalitarias europeas- no podían ser cuestionados de forma alguna. A finales de los años 40, no obstante, surge un sector crítico dentro de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, encabezado por quien había sido un brillante orador y poeta afín, Dionisio Ridruejo, y por el pensador Pedro Laín Entralgo. Éste último publicaría en 1949 *España como problema* (Seminario de Problemas Hispanoamericanos, Madrid), evidente respuesta a la problemática indefinición de la esencia del país, esencia que el régimen pretendía “una, grande y libre” de forma monolítica. Tampoco tardaron en salir las reticencias de rigor. Casi inmediatamente surgió la contestación del régimen, de la mano de Rafael Calvo Serer con su obra *España sin problema* (Rialp, Madrid, 1949), donde refutaba las tesis de Laín y defendía la visión optimista y autosatisfecha que el gobierno dictatorial tenía de España. Dicho ensayo fue galardonado en el mismo 1949 con el Premio Nacional de Literatura y el régimen dio por zanjado el asunto.

No obstante, cierto sector se empeñó en llevarles la contraria. La incomodidad generada por el sector crítico de Falange iba a derivar en la crisis universitaria de 1956 y, ya antes, se había traspasado el debate hasta los republicanos exiliados.

Estamos, pues, en un momento de crisis moral, económica, social y política, como el de la posguerra española, al que se sumó la imposibilidad radical de enfrentarse a dicha situación con una mirada crítica. La censura y la represión franquistas frenaron cualquier intento de interrogación histórica contemporánea a los hechos de la guerra civil, con lo cual, las meditaciones metafísicas tuvieron que viajar hasta épocas remotas, como la Edad Media, lugar donde sembrarán los historiadores la semilla de la España presente. Américo Castro reeditaría, con una versión ampliada, su citado ensayo bajo el título *La realidad histórica de España* (Porrúa, México, 1954) y en ese mismo año, el profesor José Antonio Maravall publicaría su *Concepto de España en la Edad Media* (Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954). Las tesis de don Américo no tardarían en ver una réplica del mismo calibre en la obra del también insigne historiador Claudio Sánchez-Albornoz, *España, un enigma histórico* (Ed. Sudamericana, BB.AA., 1956), donde se apostaba por una esencia española con un menor contagio de los invasores extranjeros y un mayor peso de los pobladores prerromanos.

Podría decirse que, a nivel global, acabó resumiéndose una reflexión ontológica, que quería ahondar en los errores del pasado para hallar soluciones futuras, en un enfrentamiento ideológico que excluía posturas conciliadoras. Se trataba de defender una España impoluta, ajena a la influencia extranjera, autosuficiente y autosatisfecha –la única España-española, “unidad de destino en lo universal”, auténtica y merecedora de respeto, a juicio del régimen-; o por el contrario, defender la existencia de una esencia de España en construcción continua, condicionada por factores externos y como resultado de errores y aciertos.

Esta meditación –que acabó en confrontación maniquea– traspasaría las fronteras del ámbito historiográfico o metafísico y acabaría, entre otras muchas representaciones artísticas, por incidir en lo literario. Utilizando como material primario el cotejo de los artículos de crítica literaria sobre literatura española en el semanario barcelonés *Destino* (nos centraremos en las dos primeras décadas de la posguerra: años 40 y 50), puede observarse –a lo largo de la forja del canon de la novela española de posguerra– dos actitudes opuestas frente a la influencia (o no) de la literatura extranjera (especialmente, la novela francesa y anglosajona) en las tentativas novelescas que los escritores españoles desarrollaban durante aquellos oscuros años.

Por un lado, la actitud ejemplificada en la figura del crítico y profesor universitario Antonio Vilanova, uno de los pioneros en señalar la influencia de Faulkner en España¹ y en entroncar, desde su tribuna crítica en la revista *Destino*, una literatura española que se antojaba huérfana y estancada, con la modernidad europea y norteamericana. Y, por otro lado, la perspectiva de otros críticos –pongamos como ejemplo, el crítico onubense afincado en Madrid, Rafael Vázquez-Zamora– que de-

1. Para una mayor información sobre la influencia del novelista norteamericano, *vid.* Bravo (1985).

fendían el estado casi atávico de la novela española de posguerra: un género que, según su punto de vista, bebía de sí mismo y nacía de una circunstancia puramente española.

Vayamos por partes.

Antonio Vilanova, profesor universitario y lector brillante, ingresa en 1950 en las filas de la redacción del semanario barcelonés *Destino*, con un modelo de crítica heredero del rigor filológico del Centro de Estudios Históricos y de clara filiación orteguiana, que buscaba aunar en las páginas de una revista de amplia difusión, la profundidad académica y el interés público de las obras literarias. Rafael Vázquez-Zamora, crítico literario y excelente traductor del inglés, había empezado en la misma revista en la temprana fecha de 1942, con un estilo de crítica que, si bien se alejaba del modelo impresionista de la inmediata posguerra (léase Ignacio Agustí o Eugenio Nadal, en la misma revista), sí tenía una actitud más trivializadora que divulgativa: se centraba especialmente en el relato de la trama, se prodigaba en juicios morales sobre tal o cual personaje, etc. Es por tanto comprensible, a nivel humano, la reticencia continua del maduro Vázquez-Zamora –conocedor, asimismo, de literaturas extranjeras como la inglesa y la norteamericana, desde su labor como prolífico traductor de las mismas- ante la erudición continua del joven Antonio Vilanova, quien parecía empeñarse una y otra vez en señalar paralelismos o posibles influencias de los novelistas anglosajones en ciertos autores españoles del momento.

No obstante, no tenía el crítico barcelonés una fijación tozuda o manía obsesiva en señalar dichas coincidencias, sino que en el trasfondo de dicha acción se hallaba una postura crítica muy concreta, y completamente justificada por lecturas y estudios. Antonio Vilanova, como Ortega, como Federico de Onís, como el propio Castro, defendía una manera de entender y estudiar la literatura en su historia, es decir, defendía un determinado modo de forjar la Historia Literaria: a partir de su conexión con las Circunstancias que la vieron nacer y en íntima relación con la Europa de su tiempo –si es que existía dicha conexión, nunca bajo el riesgo de inventarla². Bajo esta perspectiva crítica, por ejemplo, Américo Castro desarrolló sus tesis en una obra de lectura obligada para Antonio Vilanova como *El pensamiento de Cervantes* (Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1925).

Vázquez-Zamora, por su parte, si bien se instaló en una postura de excesiva oposición a señalar los vínculos entre la literatura extranjera y la española, cabe asegurar que en su –permítanme- tozudez a reconocer ciertos paralelismos no se halla, en modo alguno, una defensa de los preceptos políticos del régimen franquista. Sí podríamos resumirlo como la suma de una pataleta intelectual y de la creencia absoluta según la cual la originalidad de una obra literaria está reñida con la influencia de literaturas ajenas. Veamos un ejemplo del año 1954, a propósito de la novela de

2. El estudio de José Portolés (1986: 116) es ilustrativo en cuanto a la evolución del pensamiento filológico, dentro del cual identificamos la herencia que recogió el profesor Vilanova. Por otro lado, el profesor Adolfo Sotelo ya estableció la filiación orteguiana de la crítica literaria de Antonio Vilanova en su artículo “De la misión del crítico y de la crítica” (1996: 116-121).

Alejandro Núñez Alonso *La gota de mercurio*, finalista del Premio Nadal 1953 y publicada por Eds. Destino en el mismo 1954:

Se ha dicho hasta la saciedad que *La gota de mercurio* está escrita con estilo proustiano. Se ha citado también con este motivo a Joyce, Kafka, Mann, Huxley, Faulkner y demás grandes de la novela contemporánea. Pues bien, digo yo que si Núñez Alonso ha sido capaz de poner a su servicio todas las conquistas que en el arte de la expresión novelística debemos a aquéllos, hay que saludarlo como un verdadero novelista de nuestro tiempo. Pero si reflexionan ustedes, comprenderán en la imposibilidad de construir una novela tan personal (y hasta “personalista”) como *La gota de mercurio* recurriendo exclusivamente a herramientas prestadas. (Vázquez-Zamora, 1954b: 32-33)

Es decir, para Vázquez-Zamora el “préstamo”, el homenaje literario, la influencia de literaturas ajenas es algo que no es compatible con construir una “novela personal”. Quizá se le escapaba al crítico onubense cierto matiz en las alusiones hechas por Antonio Vilanova a las literaturas extranjeras más en boga del momento: y es que, en ningún momento, el crítico catalán pretendía asegurar un puente donde no había ninguno.

Vilanova utiliza el paradigma de la literatura extranjera de dos maneras distintas. En primer lugar, para señalar una influencia real, normalmente reconocida por el novelista español o simplemente una huella reconocible por la evidencia de las pruebas. Tales son los casos obvios de la influencia de Faulkner y Graham Greene -además de la de la novela picaresca, la novela social y la obra de Pío Baroja-, en la novela *Las últimas horas*, de José Suárez Carreño:

Resulta altamente curioso, dados los elementos exóticos procedentes del *Santuario* de Faulkner y de *Brighton Rock* de Graham Greene, que han influido en la génesis de esta obra, y la técnica narrativa que ha inyectado una retardada morosidad al ritmo de la acción novelesca, darse cuenta de que su aportación innovadora entronca con los más insignes modelos de nuestra novela tradicional, y que su naturalismo poético e introspectivo no es más que un retorno a la novela picaresca humanizada por el sentimiento y la piedad. (Vilanova, 1951b: 19-20)

En este fragmento, Vilanova se previene ante posibles críticas por la originalidad esencial de la novela, argumentando que no es incompatible crear una obra literaria que esté vinculada con las innovaciones estéticas extranjeras y, a su vez, íntimamente unida con la tradición esencial española. En cierto modo, Vilanova se alinea junto a una actitud ontológica que no excluye la relación con lo foráneo en su propio ejercicio de autoafirmación.

Tales son también los casos de la influencia de de *Les faux-monnayeurs* de André Gide -por su amoralidad vitalista- y de *Les main sales* de Sartre -por su nihilismo y existencialismo metafísico-, en *Juegos de manos*, del joven Juan Goytisolo (Vilanova, 1955b: 29); o de la evidente huella en *El fulgor y la sangre* de Ignacio

Aldecoa de la técnica narrativa de *As I Lay Dying*, y del clima de horror y angustia de *The Sound and the Fury*, ambas de William Faulkner (Vilanova, 1955c: 27-28). También va a ser capaz el crítico catalán de señalar la imposibilidad de la influencia de la literatura extranjera en la española. Por ejemplo, ante la tentación de querer emparentar los esfuerzos técnicos de Jesús López Pacheco en *Central eléctrica*, con la obra de Dos Passos o la de Gladkov:

Aunque por fruto de la experiencia personal del autor, hijo de un técnico en montajes hidroeléctricos, que conoció desde niño el mundo que describe, ha podido asignarse a esta obra la calificación de novela testimonio, y aunque aparece, en efecto, a nuestros ojos como un documento excepcional de la construcción de las grandes centrales hidroeléctricas, en la que intervienen miles de hombres, no se crea que el carácter testimonial y colectivista de la obra ha llevado al autor a escribir un retablo unanimita fragmentario y caótico, al estilo de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, o un himno proletario al trabajo y al rendimiento industrial, como *El Cemento* de Gladkov. (Vilanova, 1959: 29)

En segundo lugar, Vilanova se sirve del paradigma extranjero para señalar paralelismos –en ocasiones voluntarios, en ocasiones fortuitos- entre la creación literaria nacional y la de allende nuestras fronteras, con una voluntad clara de enmarcar la circunstancia española en el devenir europeo y norteamericano, es decir, en el devenir occidental. Por ejemplo, al señalar parecidos entre el héroe infantil de *El camino* de Delibes y los de *Georgia Boy*, de Erskine Caldwell, *The Unvanquished*, de Faulkner, y *El Poney Colorado* de Steinbeck (Vilanova, 1951a: 14-15). También lo plantea de este modo, en una crítica a la novela *Cuerpo a tierra* de Ricardo Fernández de la Reguera, donde señala “equivalencias” –que no influencias- en la obra del escritor español:

Reguera no sólo ha escrito una novela de guerra, sino de manera más concreta y específica la novela del frente y la novela del soldado, empresa en la que ha logrado un equivalente español de las famosas creaciones de Barbusse y Remarque, mucho más próximas a la intención y el propósito de su obra que los grandes frisos épicos de Theodor Plievier en *Stalingrado* y *Moscú*. (Vilanova, 1955a: 26)

O, a propósito de *Los atracadores*, de Tomás Salvador, señala también una “similitud” entre el escritor palentino y el novelista inglés Graham Greene en cuanto a la visión del ámbito de la delincuencia, si bien mantienen ambos “una intención muy distinta” (Vilanova, 1955d: 26-27).

En este mismo sentido, Rafael Vázquez-Zamora dio su brazo a torcer cuando, pese a reivindicar la original españolidad –o la española originalidad- de Miguel Delibes, señaló que el hombre, en tanto que hijo de su tiempo, puede involuntariamente incurrir en actitudes paralelas a las de otros hombres en otros países, hijos todos de un momento histórico concreto:

Para un constante lector de literatura extranjera, resultaría evidente que Delibes cultiva el género de cuentos psicológico-impresionistas que nació con Chéjov y que ha encontrado en Saroyan el más leído de sus actuales representantes, después de Catalina Mansfield y otros. Pero es el caso que si entre nuestros nuevos escritores hay alguno que hasta ahora ha sido totalmente refractario a la literatura extranjera, este es Miguel Delibes. Y, efectivamente, analizando detenidamente sus cuentos, se ve que los elementos que maneja son otros. Sin embargo, no podríamos evitar situarlo dentro de la tendencia al cuento-apunte, al impresionismo psicológico, al tono agridulce del que se escapa antes de hacerlo excesivo. Esto quiere decir que en varios países, desde principios de este siglo, y por temperamentos muy distintos e incluso radicalmente opuestos, se le da al cuento un sesgo que lo separa del relato cerrado, de la historia más o menos marcada, para basarse, en cambio, en el tipo y en lo anecdótico muy significativo. (Vázquez-Zamora, 1954a: 22)

También siguiendo la tan criticada tendencia de Vilanova, va a insertar al Pbro. Martín Descalzo, ganador con *La frontera de Dios*, del Premio Nadal 1956, en una proteica tradición de novelistas católicos europeos —como François Mauriac, Bernanos, Graham Greene o Julien Green—, con una clara voluntad de conceder prestigio al escritor novel que se hizo con el Nadal de aquel año (Vázquez-Zamora, 1957a: 30-33).

Sin embargo, poco más adelante, volverá el crítico andaluz a las andadas: en un artículo crítico de *Funcionario público*, segunda novela de Dolores Medio, muestra de nuevo su cinismo ante la aparente necesidad de ciertos sectores de la crítica de señalar un parentesco con la literatura extranjera.

Partiendo de esta aparente perogrullada, hay que reconocer que aquel libro necesita poseer además alguna otra cualidad para que —sin ser rosa, ni erótica, ni extranjerizante— interesase a grandes masas de público. (Vázquez-Zamora, 1957b: 32)

Y añade:

Comprendo que estos temas que prefiere Dolores Medio molesten y sean considerados vulgares. En tal sentido, *Funcionario público* reincide en el “pecado” de *Nosotros los Rivero*: no se parece en nada a las novelas de Hemingway, a las de François Mauriac, ni a las de Charles Morgan o Virginia Woolf, por citar, a voleo, nombres que son indiscutibles. (*Ibidem*)

Continuará Rafael Vázquez-Zamora persistiendo en su sarcasmo sobre la paterinidad extranjerizante. Defenderá, a raíz de *Los clarines del miedo*, de Ángel María de Lera, “cualquier novela, todo lo lenta y profunda que quieran, todo lo proustiana, kafkiana o faulkneriana que sea preciso, pero que, como en Proust, Kafka o Faulkner, pueda uno vivir efectivamente en un maravilloso mundo ajeno.” Y aporta como

ejemplo a seguir la novela de Lera, una obra “profundamente racial”, contraponiéndola a las novelas “profundas” pero “lentas”³.

Ya a finales de la década de los años cincuenta y contemplando los últimos coletazos del objetivismo de Robbe-Grillet, Vázquez-Zamora aprovecha la ocasión que le brinda *La hoja roja* de Miguel Delibes para contraponer la perspectiva narrativa de, precisamente, Robbe-Grillet en *La celosía* -perspectiva que, contrariamente a lo que el resto del mundo creía, juzga Vázquez-Zamora “de un evidente subjetivismo”-, con el narrador delibeano -paradigma, también según el crítico, de objetivismo...-, en un intento más de desautorizar y desmitificar las voces que reciben de forma permeable las influencias de fuera.

La intensidad con que este hombre gris, casi invisible para los demás, tiene conciencia de su vejez, nos lo hace, en la novela, trágicamente significativo y trascendental. He ahí el arte del novelista. Sobre todo cuando consigue este efecto de relieve mediante una técnica que hoy se ha empleado para todo lo contrario: la técnica de la reiteración. Recuérdese cómo y con qué finalidad emplea Alain Robbe-Grillet la reiteración de situaciones recordadas por el marido-narrador en *La celosía*, y obsérvese cómo utiliza Delibes este procedimiento desde su punto de vista del narrador, desde fuera de la acción total, para dejarnos la impresión objetiva del “eterno retorno” de los recuerdos de un anciano que se aferra a unos cuantos puntos que para él son brillantes. Mientras que Robbe-Grillet –maestro del “objetivismo”- resulta así de un evidente subjetivismo al reflejar la obsesión de los celos en un personaje que, por otra parte, nos oculta todo lo que le dicen a él. Delibes, en cambio, es un verdadero objetivista al presentarnos, como un “ritornello”, los diálogos idénticos que tantas veces sostiene don Eloy con su criada, la Desi, o con su amigo Isaías, no menos anciano que él. (Vázquez-Zamora, 1959: 37)

Sería muy larga la lista de ejemplos en la que contraponer la actitud del crítico catalán y la del crítico andaluz⁴. No obstante, los expuestos ya aquí son suficientemente representativos de un posicionamiento crítico que no sólo respondía a cuestiones estéticas. En un tiempo histórico tan particular como las primeras décadas de la posguerra española, el simple hecho de abrir las ventanas a los aires europeos -ya lo pedía don Miguel, años antes- implicaba la valentía de rechazar la visión monolítica impuesta por el régimen y apostar por una esencia española que se interroga a sí misma, frente al mundo que la rodea. Siempre bajo el rasero del método histórico,

3. Todas las citas de este párrafo pertenecen al mismo artículo: Vázquez-Zamora (1958: 36-37).

4. Antonio Vilanova iba a señalar influencias o paralelismos entre los creadores españoles y los extranjeros en muchas otras ocasiones: entre *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce y *La vida nueva de Pedrito Andía*, de Rafael Sánchez Mazas; entre la visión romántica del vagabundo en Knut Hamsun y *Del Miño al Bidasoa* de Camilo José Cela; entre *La puerta de paja* de Vicente Risco y las obras *El enano* de Pär Lagerkvist, y *Narciso* y *Golmundo* de Herman Hesse; entre *La tarde* de Mario Lacruz y *Absalon, Absalon* de Faulkner; la influencia de Papini, Malaparte, Huxley u Orwell en *De barro y esperanza* de Carlos Rojas; o, también entre *Absalon, Absalon* de Faulkner y *Los hijos muertos* de Ana María Matute. Sin embargo, la extensión del presente trabajo nos impide ir más allá de un somero panorama y de trazar las líneas generales de un debate que, dado su interés, estudiaremos más concienzudamente en futuros trabajos.

Antonio Vilanova se proclamó, desde su tribuna en *Destino*, heredero de la tradición crítica de preguerra con una mirada europeísta y cosmopolita, que no podía entender la literatura sino en íntimo contacto con el devenir occidental: la literatura como un gran árbol, bien sujeto a la tierra de origen, pero con ramas capaces de traspasar nuestras fronteras.

Bibliografía

- BRAVO, María-Elena, *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de posguerra*, Península, Barcelona, 1985.
- CASTRO, Américo, "Prólogo", en *España en su historia*, Losada, BB.AA., 1948, p. 13.
- PORTOLÉS, José, *Medio siglo de filosofía española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Cátedra, Madrid, 1986
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, "De la misión del crítico y de la crítica", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 552, 1996, pp. 116-121.
- VÁZQUEZ-ZAMORA, Rafael, "La vida de los libros", *Destino*, 1954a, 892, p. 22.
- , "La vida de los libros", *Destino*, 1954b, 903, p. 32-33.
- , "Comentarios en torno al Premio", *Destino*, 1957a, 1014, p. 30-33.
- , "La vida de los libros", *Destino*, 1957b, 1021, p. 32.
- , "La vida de los libros", *Destino*, 1958, 1091, p. 36-37.
- , "La vida de los libros", *Destino*, 1959, 1145, p. 37.
- VILANOVA, Antonio, "La letra y el espíritu. *El camino*, de Miguel Delibes", *Destino*, 1951a, 705, p. 14-15.
- , "La letra y el espíritu. Suárez Carreño y *Las últimas horas*", *Destino*, 1951b, 751, p. 19-20.
- , "La letra y el espíritu. *Cuerpo a tierra*, de R. F. de la Reguera", *Destino*, 1955a, 913, p. 26.
- , "La letra y el espíritu. *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo", *Destino*, 1955b, 916, p. 29.
- , "La letra y el espíritu. *El fulgor y la sangre*, de Ignacio Aldecoa", *Destino*, 1955c, 918, p. 27-28.
- , "La letra y el espíritu. *Los atracadores*, de Tomás Salvador", *Destino*, 1955d, 948, p. 26-27.
- , "La letra y el espíritu. *Central eléctrica*, de Jesús López Pacheco", *Destino*, 1959, 1126, p. 29.

***La isla y los demonios* a la luz del purgatorio de Dante. Análisis del espacio mítico de la isla**

Eugenia M^a Acedo Tapia
Universidad de Málaga

Palabras clave: Narrativa contemporánea, espacio, isla, Carmen Laforet, Dante.

Dante, el icono de la literatura italiana, sigue estando muy presente en la literatura hispánica del siglo XX. Su influencia como fijador de los tres espacios míticos más importantes de la literatura universal (el infierno, el purgatorio y el paraíso) llega con enorme fuerza a los narradores de la actualidad. La isla que presentan muchos novelistas en sus escritos está directamente influenciada por la visión que fijó Dante en su *Divina Comedia*. Desde antiguo, la isla ha sido un continuo objeto de atención humana, revelándose como un tema frecuente en el mundo de la mitología y la literatura. La vida en una isla es siempre una existencia extraña, despierta en la conciencia la idea de una oposición entre dentro y fuera, proporciona un sentimiento de actualidad permanente, de continuidad en el cambio (Frenzel, 1980: 376-378). A veces, la vida en ella representa un asilo, recogimiento y orden, con lo cual se ha alcanzado un estado óptimo, un paraíso en la tierra. En estos casos, parecería más un *locus amoenus*. Otras veces significa para el habitante un exilio, reclusión o exclusión, destierro, estrechez, vacío y aburrimiento mortal. La isla es una zona ambivalente, que sólo el sentimiento estimativo hace unívoca. En ocasiones, el hombre siente la sociedad como una carga y amenaza y buscará la isla como un refugio; en otras, se afianzará en su forma de vida y no anhelará una isla. En la novela que analizamos en esta comunicación, *La isla y los demonios*, de Carmen Laforet, la existencia en la isla tiene un carácter episódico y, por tanto, pasa a ser una vivencia que contrasta con la existencia anterior y posterior. Muchas veces, estas estancias pasajeras son episodios de exploración y decisión, a manera de prueba iniciática del personaje protagonista.

La visión que Dante nos da de la isla que constituye el purgatorio en su *Divina Comedia* podría decirse que tiene muchas semejanzas con el mundo en que vivimos. Tal y como afirma Ángel Crespo¹, es, de las tres regiones del más allá, la más

1. Así lo afirma en su Prólogo a Dante Alighieri (2005: XXVII).

parecida al mundo de los vivos. Es una mezcla de inacción y actividad, de sufrimientos y esperanzas, de sueños y realidades, de luz y tinieblas, de pasado, presente y futuro. Como el mundo de los vivos, tiene un último día, frente al infierno y al paraíso que son eternos. La concepción del purgatorio que Dante nos ofrece ha llegado a nuestros días, quizá de manera inconsciente, pero cuando hoy, nos planteamos lo que sería el purgatorio, es inconcebible no verlo a la luz de su obra.

¿Y cómo influye esta concepción en la obra de Carmen Laforet? Al concebir el espacio de esta novela, Carmen Laforet situó a la protagonista, Marta, en una isla. Al elegir este espacio, indudablemente quería transmitir una serie de presupuestos y temas que asociamos al mismo. El lugar donde se sitúan los personajes constituye un elemento esencial para comprender la verdadera trama de la obra narrativa. El espacio en esta obra se constituye en elemento protagonista pues produce en el personaje una serie de sentimientos, contrapuestos en ocasiones, que le harán avanzar en la acción.

La llegada a la isla, tanto en Dante como en Marta, supone un cambio, una ruptura respecto de su vida anterior. El comienzo de la obra de Dante es significativo en este sentido: “La barca de mi ingenio, por mejores/ aguas surcar, sus velas iza ahora/ y deja tras de sí mar de dolores” (Dante, 2005:3). Marta Camino había vivido en la isla de Gran Canaria desde pequeña. Ahora con 16 años comienza esa etapa en la que pasa de niña a mujer. Vive en las afueras de Las Palmas con su hermano José, su cuñada Pino y Teresa, su madre, quien hace mucho tiempo que permanece en estado medio catatónico. Por ello, se puede decir que es huérfana, pues, a la muerte de su padre, se suma la enfermedad de su madre, que se halla prácticamente muerta mental y espiritualmente.

Marta siempre había vivido allí, pero sin sentirse plenamente feliz. La única acción que le llenaba era la escritura. Tenía la costumbre de subir por las noches al ático de la casa, para dar allí rienda suelta a su pluma y a su imaginación. Podemos definir su vida anterior a la llegada a la isla de sus parientes como una vida monótona: “Durante años no había pasado nada agitado ni notable en la vida de Marta. Durante dieciséis años, muertes, bodas y días tranquilos, se habían deslizado componiendo su vida en un ritmo plácido. Ni la guerra lo había alterado” (Laforet, 1991: 45)².

De manera semejante a cómo Dante y Virgilio, a su llegada a la isla, tienen que aclarar ante Catón cuál es la insólita situación que lo lleva a hacer este viaje por el purgatorio, para Marta, la llegada de sus parientes es un cambio que supone una transformación parecida a la que podría haber sufrido de haber sido ella misma la que llegara a la isla: “Ella tuvo la sensación de que salía de su vida pasada para meterse en un mundo de sensaciones y sentimientos nuevos” (Laforet, 1991: 45).

Marta siente como si fuera ella, y no sus parientes, la que llegaba por primera vez a Gran Canaria ese día de noviembre de 1938:

2. Utilizo, a partir de ahora, la misma edición para todas las citas de *La isla y los demonios*.

“¿Cómo será una ciudad que no se ha visto nunca?”, pensó Marta. Trató de imaginarse que ella misma era una viajera recién llegada. Le pareció, sólo de pensarlo, que el cielo se hacía más profundamente azul, las nubes blancas más inquietantes, los jardines más floridos. (Laforet, 1991: 19).

La protagonista va a recoger a sus parientes al puerto, que constituye la entrada a la isla. El puerto se concibe como ese lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, al igual que la puerta (Cheevalier, 2007: 855). Ese mundo desconocido se intensifica a través de la niebla que hay a la llegada, lo que no permite divisar bien ni la ciudad, ni metafóricamente lo que va a suceder allí a partir de ese momento:

La bahía espejaba. Una niebla de luz difuminaba los contornos de los buques anclados y de algunos veleros con las inútiles velas lacias. La ciudad de Las Palmas, tendida al lado del mar, aparecía temblorosa, blanca, con sus jardines y sus palmeras. (Laforet, 1991: 11).

Contrasta esta incertidumbre de la llegada con el nombre del Puerto que da una visión más positiva del lugar al que llegan. No arriban a un puerto oscuro, sino que “el barco, en aquel momento, estaba dando la vuelta al espigón grande y entraba en el Puerto de la Luz” (Laforet, 1991: 11). Dante llega al puerto del purgatorio también al amanecer: “Ya estaba el sol el día disparando” (Dante, 2005: 19).

Cabe destacar también la concepción de la isla que tienen los personajes que llegan a ella. Los parientes de Marta venían de la Guerra Civil que se estaba produciendo en la Península, por eso, piensan que van a un paraíso: “¡Yo creía que veníamos a un paraíso!” (Laforet, 1991: 14), exclama Honesta “cuando el barco pasó por delante de aquella costa llena de acantilados tristes y estériles” (Laforet, 1991: 14). La insistencia de otra de los personajes, Matilde, en que “Nada de paraísos. Estas islas son terribles” (Laforet, 1991: 14) hace descartar la ecuación isla igual a *locus amoenus*. Aunque estas personas venían del infierno que suponía la Guerra Civil no llegan a un paraíso, sino a un lugar intermedio, que les puede servir de refugio temporal: ¿habían llegado al purgatorio? También Dante había llegado a un espacio temporal: “Virgilio dijo: «Nos creéis acaso/ expertos del lugar, mas sabed luego/ que nosotros también vamos de paso.»” (Dante, 2005: 19).

Si reflexionamos sobre la descripción del espacio de la isla, cabe destacar, desde el comienzo, la descripción topográfica de la isla:

La Gran Canaria era la isla a la que iban, la antigua Tamarán de los guanches. Estaba casi en el centro del archipiélago. En el mapa aparecía redondeada en forma de cabeza de gato que sólo tuviera una oreja en el noroeste. Esta oreja es la isleta; el istmo que la une al resto de la isla da lugar, al este, a la gran rada origen del Puerto de la Luz; al oeste, a la hermosa playa natural de Las Canteras, que no es la única de la ciudad de Las Palmas. (Laforet, 1991: 15).

Es significativo la localización exacta de la isla: “Estamos en el centro del archipiélago. Entre los 27° 44’ y los 28° 12’ de latitud Norte, y los 9° 8’ 30” y 9° 37’ 30” de longitud Oeste” (Laforet, 1991: 15). La referencia exacta intenta dar la visión de la isla real. Lo mismo hace Dante cuando alude a la posición geográfica del Purgatorio, que, a su juicio, se encontraba en las antípodas de Jerusalén.

Junto a la descripción geográfica de la isla, también se da una versión de algunos escritores literarios, una imagen no muy positiva: “Unamuno no se explicaba por qué llamaban a este archipiélago el de Las Afortunadas, y Paul Morand dijo que Las Palmas, precisamente Las Palmas, era el rincón más feo del mundo” (Laforet, 1991: 15).

Desde el comienzo se ve esa doble visión, positiva y/o negativa, del paisaje y del lugar que descubre la protagonista, como si fuera la primera vez que llega a él.

Aparecen entremezcladas las referencias a los dos espacios abiertos que aparecen: la isla en cuanto tal, con su naturaleza propia, y la ciudad de Las Palmas, con sus calles, tiendas y casas. Son los paseos que la protagonista realiza por ambos lugares los que le llevan a describir el mundo por el que pasa.

En su sueño de imaginarse que es la primera vez que llega a la ciudad, va describiendo los lugares por los que pasa. Junto a la descripción, incluye sus impresiones del lugar: “Todo esto a Marta le parecía lleno de color y de vida” (Laforet, 1991: 19). Marta llega a darse cuenta de que esta percepción de un lugar lleno de vida, alegre, la tiene ella, que está descubriendo la isla desde un punto de vista diferente, puesto que, cuando mira a los recién llegados, Daniel no tiene esa misma impresión: “los ojos de Daniel, que ella consultaba, no expresaban la menor admiración” (Laforet, 1991: 19). Posiblemente, el estado anímico de este personaje le lleva a ver la realidad de manera diferente: “Él veía casas pequeñas, gentes despaciosas, aplastadas por el día lánguido, pesado, soñoliento” (Laforet, 1991: 19).

Pero, al igual que en este momento la ciudad le había parecido llena de color y de vida, en otras ocasiones no le atrae tanto, sobre todo, en cuanto se refiere a la actividad diaria que las niñas de su edad hacían, como, por ejemplo, pasear por las calles comerciales: “Marta no había comprendido nunca el encanto de este paseo lento e incómodo” (Laforet, 1991: 107). Quizá por ese desapego que siente, la descripción de este lugar es más fría:

Triana es la calle comercial, donde, como en muchas ciudades españolas, se organiza el paseo, despreciando los parques que están para eso. Bandadas de jóvenes cruzan la calle lentamente en uno u otro sentido, entorpeciendo el tráfico, mirándose fascinados al cruzarse, cambiando palabras, anudando noviazgos o amistades de esta manera. (Laforet, 1991: 107).

Especialmente en la ciudad, son numerosos los lugares que Marta descubre por primera vez, como si nunca antes hubiera pasado por allí: “Se fijaba, por primera vez, en las tiendas de la ciudad” (Laforet, 1991: 184).

No sólo es la ciudad su punto de referencia, sino también los alrededores y toda la naturaleza que compone la isla. En contraposición con sus paseos por las calles de la ciudad, las incursiones en la naturaleza le hacen sentirse más feliz:

Por aquellos días sentía la felicidad y la sangre oprimirla siempre. Salió al jardín a correr cuesta arriba por la avenida de eucaliptos para descargar algo de esta dicha casi insufrible que la empapaba. Un gato electrizado por aquella vitalidad suya la siguió a grandes saltos. Marta se detuvo al fin con una silenciosa risa y vio a su alrededor el dorado mundo, las azules montañas que oprimían el mar. Hubiera querido seguir carretera arriba hasta la cumbre de Bandama en aquel momento; cruzó los brazos detrás de su cabeza y sintió lo que deben sentir los árboles en primavera, sólo una fuerza divina, una dicha sin pensamiento de florecer. (Laforet, 1991: 122)

Siente una gran atracción por la naturaleza, así como por los espacios elevados, porque desde ahí puede captar una panorámica diferente y amplia de la cotidiana (Cruz-Cámara, 2003: 101). Por eso, son numerosos los lugares que va recorriendo, desde los alrededores de la ciudad, cuando, recién recogidos a sus parientes, se dirigen a la casa donde viven, hasta “la cumbre de la Caldera de Bandama, el volcán cercano a la casa” (Laforet, 1991: 81), a cuya descripción se suman diversas leyendas mitológicas de la isla. El paisaje aparece descrito casi siempre a través de sensaciones, tal y como ha expresado Joaquín de Entrambasaguas (1982: 142).

Como señala Illanes Adaro (1971: 84-85), parece que todo el paisaje es apto para formar mitos (el árbol Drago, los volcanes), que, asentados en lo sensorial, se transforman en suprasensibles, merced a su grandeza. De ahí surge también la presencia a lo largo de toda la obra del Dios Alcorah, el dios de los primeros pobladores de la isla. Si tenemos esto en cuenta, ¿quizá todo el paisaje de la isla conforme el mito de un purgatorio?

Junto a todos estos elementos, cabría destacar el espacio abierto más cercano a su casa, el jardín que había a la entrada. El jardín, en general, se define como un lugar “plácido y encantador” (Laforet, 1991: 23), llegando incluso a definir toda la isla como “un gran jardín cerrado y cálido” (Laforet, 1991: 163).

Podemos confirmar que los espacios abiertos le sirven a la protagonista de refugio, un refugio que no siempre es placentero, sino en el que, a veces, deja correr su rabia, liberándose así de la tensión interior que le supone estar encerrada en la casa, discutir con Pino o con su hermano José.

La calle aparece como un recinto liberador y un lugar donde la protagonista puede ampliar su punto de vista, en contraste con ese espacio interior, en donde, tal y como ha expuesto Nuria Cruz-Cámara (2003:98), experimenta una atadura y un encierro agobiantes. Marta así lo dice: “Para mí es tan estupendo andar sola por las calles, verlo todo. No sé, me parece que es la primera vez en mi vida que no estoy encerrada” (Laforet, 1991: 118). Este deseo de sentirse libre, sin embargo, choca con las normas de la sociedad (Cruz-Cámara, 2003: 100-101) que la califica de “niña loca y mimada sin chispa de seso en la cabeza, dispuesta a fastidiar a quien

fuese para conseguir sus caprichos” (Laforet, 1991: 207), “te van a tomar por loca” (Laforet, 1991: 124).

Desde la isla en general, a la ciudad, como al jardín de la casa, todos los espacios exteriores son descritos, en ocasiones, como espacios positivos (véase la descripción del jardín) y en otras, como espacios negativos (véase la descripción de la ciudad). No existe una clara intencionalidad negativa ni positiva en ninguno de ellos. Como las islas descritas a lo largo de la historia de la literatura occidental, y en el caso concreto de Dante, son lugares donde se pueden encontrar peligros inimaginables o producirse experiencias maravillosas. Por eso, para Marta, es un refugio: “como si en verdad hubiera llegado a un refugio” (Laforet, 1991: 17), pero también es un lugar del que quiere huir: “Tengo que pensar en mi fuga” (Laforet, 1991: 176).

Los espacios interiores constituyen otro mundo diferente. Así lo afirma la protagonista de la obra de Carmen Laforet:

Detrás estaba la montaña abierta, herida por el crepúsculo ya, sangrante en el crepúsculo. Detrás, los caminos frescos. Allá lejos, la finca, la gente peninsular y sus enredos, y Pinito, la hija de Antonia, y la niña Marta con sus amigas. Y más lejos, la ciudad y el mar. Detrás del mar, otras islas. Pero dentro de las paredes cerradas había un mundo distinto. El único mundo en aquel momento. (Laforet, 1991: 102).

Esas paredes constituyen su casa, el hogar donde Marta vivía. Se convierte, en este primer momento, en un refugio al que llega desde ese infierno de la guerra:

Trató de imaginarse que ella venía de un país muy frío, lleno de tinieblas, y llegaba a esta casa... Se sentó en el escalón de entrada y puso la palma de su mano en el cálido picón que jamás había recibido la caricia de la nieve. (Laforet, 1991: 23).

Sin embargo, su conocimiento de la casa, del espacio interior, le hace pensar que no va a ser un refugio tan placentero, como sí lo parecía el espacio exterior, el espacio abierto del jardín, de la naturaleza libre:

Todo esto era suficientemente plácido y encantador, como ella quería que lo fuese para los refugiados de guerra que habían llegado. Pero Marta no estaba tranquila. Dentro de los muros de la casa esta placidez y tranquilidad desaparecían. Allí dentro no había felicidad, ni comprensión, ni dulzura (Laforet, 1991: 23-24).

La primera estancia de la casa que se describe es el comedor, quizá porque era la primera habitación que se encuentra a la entrada. A partir del comedor, ya se distribuían el resto de habitaciones y espacios de la casa. “Aquella gran habitación alargada” (Laforet, 1991: 43) era el núcleo del hogar, por ello, allí se encuentran magníficos ventanales, por los que entra la luz, y el reloj, que establece el tiempo. A lo largo de toda la obra, se insiste en su grandiosidad, y también en la luz y el reloj.

La luz podría simbolizar la posibilidad de otra vida en el exterior, frente a la opresión a la que se sentía sometida Marta en el hogar y, unida al reloj, podría significar la temporalidad de esta vida. Habría una presencia constante en el hogar, en la isla, que indicaría que la estancia en esta isla es temporal y que fuera existe la luz, existe otra vida. También en Dante la existencia del tiempo se refleja no a través de un reloj, pero sí a través del sol: “que unos cincuenta grados ascendiera, / mientras, el sol, sin yo advertirlo” (Dante, 2005: 39).

Otra estancia descrita es el cuarto de música. Es la habitación a la que ella ha de trasladarse a la llegada de sus parientes, cediéndoles a ellos su propio dormitorio. Mientras que su dormitorio es descrito como una “gran alcoba” (Laforet, 1991: 28), con mucha luz, sin embargo, el cuarto de música aparece abarrotado de objetos y con poca luz. No logra tener intimidad, porque no tiene una habitación propia. Bachelard dice que la casa soñada debe tenerlo todo, y entre otros elementos, es fundamental que la persona tenga un lugar para la intimidad, un cuarto, un rincón, un nido: “muchos soñadores quieren encontrar en la casa, en el cuarto, un vestido a su medida” (1965: 98). Por desgracia, Marta no lo tiene. Sus parientes o amigos pasan el día donde Marta duerme por la noche. Cuando es castigada, es encerrada en su habitación: “Su cuarto le parecía muy vacío y muy grande” (Laforet, 1991: 173). La descripción es subjetiva en cuanto que en su primera descripción de la misma le gusta que sea tan grande, pero ahora, cuando se siente oprimida, le parece demasiado amplio.

La casa de Marta no es el único espacio interior que aparece en la novela. Frente a las connotaciones negativas de su propia casa, como si fuera una cárcel, las otras casas que aparecen tienen connotaciones más positivas. Entre ellas está la casa de su amiga Anita, en donde poseían una habitación creada para ellas mismas, pero, por otro lado, la casa de Pablo no va a ser ese lugar admirable que espera encontrar. De todas formas, al tratarse de la casa y más en concreto de la habitación de su amado, sí la llena de felicidad: “La atmósfera de la habitación la llenaba, la calmaba toda. Perdía la noción del tiempo” (Laforet, 1991: 112). Pero si realmente existe un espacio cerrado en el que Marta se sienta plenamente feliz es en la tienda de Antoñito, donde pasará una noche con Pablo. Pese a que la descripción de la casa y sus alrededores es de penuria, los sentimientos de Marta la convierten en foco de felicidad.

Se puede observar, por tanto, un gran contraste entre la descripción objetiva de los lugares y la mediatizada por la subjetividad de Marta. La casa de Marta, que objetivamente parece mejor, se define, sin embargo, como una cárcel para ella. Sin embargo, tanto la simple habitación del hotel donde vivía Pablo como la tienda de Antoñito, donde se aloja temporalmente, son espacios sublimados por Marta, hasta el punto de encontrar una felicidad casi mística en estos lugares objetivamente hostiles. El paisaje, tal y como expresa Illanes Adaro (1971: 199), no es objetivo, depende de la persona que lo contempla, y siempre está enlazado a estados anímicos temperamentales y vivenciales.

Por ello, desde el inicio, se habla de las islas como un lugar “tranquilo” (Laforet, 1991: 129) y todo espacio exterior, en concreto Madrid, que se presenta como

la única alternativa a vivir fuera de la isla, aparece como una ciudad “hambrienta y destrozada” (Laforet, 1991: 123), debido a la Guerra Civil. Así, en este principio, la salida de la isla no aparece como atractiva.

Posteriormente, y a medida que van transcurriendo los hechos y Marta se enamora de Pablo, va descubriendo la posibilidad de salir: “Tú deberías salir de la isla. No estás hecha para estar metida entre cuatro paredes. Tú tienes algo de vagabunda” (Laforet, 1991: 118-19); y comienza a desear irse con Pablo a Madrid:

Pero la guerra terminaría pronto, y lo mismo que los parientes peninsulares él se marcharía. / El pensamiento este la trastornó. Hacía días que, con el nuevo atrevimiento que ahora había adquirido desde que hablaba con Pablo, Marta dijo claramente a su hermano José que ella quería irse a Madrid con los parientes, a estudiar, cuando la guerra acabara. José se había negado redonda y terminantemente a dejarle concebir la más pequeña ilusión. A Marta no se le había perdido nada fuera de la isla, nada... (Laforet, 1991: 129).

La negativa de su hermano va a ser constante a lo largo de la obra hasta bien avanzada la acción, ya que José piensa que ella debe permanecer en la isla cuidando a su madre. Ante esa sensación de opresión y reclusión, busca formas de liberación. Así, por ejemplo, se acerca al mar, imaginando que se arroja a él y se libera. Decide igualmente hacer lo que sea para fugarse. Para ello, venderá sus joyas y va a comprar el billete y arregla los papeles necesarios para el viaje. No parará hasta tener el billete, pero un grave acontecimiento, la muerte de su madre Teresa, le hace reflexionar y replantearse la huida. Pero es justo en ese momento cuando José, por su parte, empieza a ver la conveniencia de que Marta se vaya con los parientes a Madrid.

Estos últimos días son significativos en cuanto que Marta recorre los espacios viéndolos desde una perspectiva diferente:

Recorrió la casa vacía, los silenciosos patios, las alcobas. Por allí, durante muchos años, había corrido, despreocupada. ¿Recordaría ella alguna vez estas grandes habitaciones, estos muebles oscuros, cuando estuviera lejos? [...] Junto a la cocina, en la galería del patio trasero, había una pila de agua. Una piedra hueca, sobre un soporte, la destilaba gota a gota dentro de una panzuda taya roja. La piedra estaba cubierta de las frescas plantas del culantrillo, con su intenso color verde. En el campo, en el porche de la cocina, había otra pila igual. / Estuvo a punto de emocionarse. Estos pequeños detalles de la casa cobraban una vida profunda, un quieto encanto, una significación hogareña y tierna... Pero era –pensó– porque iba a dejarlos. Sí, los recordaría... Sin embargo, si se quedase sujeta a ellos, sentía que podría aborrecerlos. (Laforet, 1991: 193).

Reconoce la emoción debido a la pérdida de los objetos que conforman su vida. Distingue que se trata de una visión subjetiva, marcada por los sentimientos de esos momentos.

Cabe destacar la descripción del último día en la isla. Amanece nublado, pero de pronto, por la tarde, sale el sol, lo que crea un crepúsculo inigualable. No se halla en la isla ni siempre días de pleno sol, que serían indicio de un lugar ameno, de un paraíso, ni tampoco siempre días oscuros, nocturnidad, más propio de lugares infernales, el día final representa lo que es la isla, un día entre nubes y sol, como el purgatorio de Dante, un lugar entre el infierno y el paraíso, donde, finalmente se crea un crepúsculo con el que cerrar un ciclo.

Marta cierra así una etapa y comienza otra: “Madrid era el principio de una meta” (Laforet, 1991: 303). No piensa volver “nunca” (Laforet, 1991: 303). No teme la soledad de Madrid: “La soledad no le daba miedo. Ni lo desconocido” (Laforet, 1991: 304). Por ello, intenta recoger y llevarse con ella lo único que quiere mantener de aquel espacio, los libros del desván. Los libros equivalen, como afirma Nuria Cruz-Cámara (2003: 101), a un enorme y fresco espacio abierto. Los libros, el estudio en la capital, en Madrid, representan la posibilidad de vivir otra vida, de evitar ese destino de mujer resignada y encerrada que Marta teme de continuar viviendo en la isla. El cambio también lo manifiesta su intención de quemar todos sus papeles y escritos.

Ha logrado salir de la isla y todo lo perteneciente a su vida anterior debe ser olvidado: “Le parecía que la vida que iba a empezar era tan nueva, que no quería meterse en ella cargada con recuerdos viejos” (Laforet, 1991: 305). Quizá el océano atlántico que le lleva hasta la península será ese río Leteo, que se encuentra en el último círculo del purgatorio de Dante, en el que pueda olvidar todo su pasado y comenzar la nueva vida en la ciudad paradisiaca de Madrid. De todas formas, llama la atención que la liberación, según la misma Marta, no pueda ser total, no exista realmente ese río Leteo que le permita olvidar, o, al menos, ahora mismo lo desconoce y afirma:

Entonces supo Marta que no tenía necesidad de llevarse las leyendas de Alcorah para recordar la cálida hermosura de la isla. Supo el por qué de su rotunda afirmación de que no volvería allí. / Todos aquellos caminos, hartos de soportar el peso de sus sandalias, estaban dentro de su alma. La silueta de la Cumbre, y el silencio de los barrancos, el mar y las playas, humedecerían siempre el latido de su sangre. Donde quiera que fuese, la isla iría con ella. (Laforet, 1991: 307).

Tal y como afirma Sobejano (2005: 153), Marta concluye eligiendo la libertad y dejando al olvido que cure las heridas del desengaño. Sin embargo, la isla no es algo que pueda dejar atrás.

Marta había vivido momentos de enorme felicidad (cuando se encontraba con Pablo, aunque no fuera correspondido su amor), pero también de tristeza, especialmente cuando descubre a Pablo y Honesta besándose: “Nunca volveré a ser feliz” (Laforet, 1991: 296). La relación de estos sentimientos con el espacio es manifiesta en la novela. La vinculación de la oscuridad con un estado de ánimo más negativo y la luz con uno más positivo se establece en la siguiente afirmación: “Le parecía que

todos los malos sentimientos sólo pueden criarse en la oscuridad, en la opresión; un ser libre en el maravilloso mundo de Dios es bueno siempre” (Laforet, 1991: 125).

La isla, tal y como se viene descubriendo, representa un purgatorio y allí ni todo puede ser negativo ni todo positivo. Se trata de una purgación para conseguir la liberación. Por eso, Marta había pasado allí “las mayores alegrías, las mayores penas que había tenido en su corta vida” (Laforet, 1991: 303). Viene a representar la misma purgación que sufre Dante:

El decreto de Dios fuera quebrado
si pasase el Leteo, y tal sustento
gustase, sin su parte haber pagado
de contrición, de llanto y de lamento (Dante, 2005: 361).

La liberación, la felicidad en último término, se consigue, finalmente, a la par que Marta consigue salir o superar el espacio de la isla, igual que Dante haya dicha felicidad al encontrarse con Beatriz en el paraíso:

Y el espíritu mío, que ya tanto
tiempo hacía que, estando en su presencia,
no sufría temblores ni quebranto,
sin despertar mis ojos mi conciencia,
por oculta virtud que ella movía,
de antiguo amor sentí la gran potencia (Dante, 2005: 353).

Bibliografía

- ALIGUIERI, D. (2005): *Comedia. Purgatorio*, ed. Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral.
- BACHELARD, G. (1965): *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CRUZ-CÁMARA, N. (2003): “«Chicas raras» en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet”, en *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 139, pp. 97-110.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (2007): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- ENTRAMBASAGUAS, J. (1982): “La segunda novela de Carmen Laforet”, en *Carmen Laforet*, ed. A. Cerezales, Ministerio de Cultura, Madrid, p. 142-43.
- FRENZEL, E. (1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- ILLANES ADARO, G. (1971): *La novelística de Carmen Laforet*, Madrid, Gredos.
- LAFORÉ, C. (1991): *La isla y los demonios*, Barcelona, Destino, 2ª ed.
- SOBEJANO, G. (2005): *Novela española de nuestro tiempo: 1940-1974 (en busca de pueblo perdido)*, Madrid, Mare Nostrum.

Hierro y Tagore frente a sus ataduras: La alucinación como espacio poético de libertad¹

Elia Saneleuterio Temporal
Universitat de València

Palabras clave: atadura, liberación espiritual, liberación de los sentidos, alucinación.

1. Tagore: el corte de las ataduras o la liberación espiritual

En la obra de Rabindranath Tagore, poeta, filósofo y pintor indio (1861-1941), encontramos una importante frecuencia de motivos temáticos referidos a la pérdida y reconquista de la naturaleza libre del ser humano. Nos ha llamado la atención que en ellos se construye un entramado simbólico en el que se encierra una determinada concepción de la verdadera libertad, relacionada siempre con la trascendencia. Son recurrentes estas imágenes –especialmente en *Gitánjali* (1910-1912)– en referencia a las pasiones humanas; el orgullo, por ejemplo, es asimilado a un muro que encierra y anula al ser verdadero:

Estoy llorando, encerrado en la mazmorra de mi nombre. Día tras día, levanto, sin descanso, este muro a mi alrededor; y a medida que sube al cielo, se me esconde mi ser verdadero en la sombra oscura.

Este hermoso muro es mi orgullo, y lo enluzco con cal y arena, no vaya a quedar el más leve resquicio. Y con tanto y tanto cuidado, pierdo de vista mi verdadero ser. (OE: 191-192)²

Percibimos ya en este primer fragmento una suerte de contradicción: el mismo muro que se siente como algo negativo, productor de tristeza y llanto, que priva de la libertad –“encerrado”, “mazmorra”– y sume en la sombra, al mismo tiempo, siendo calificado de “hermoso”, es objeto de diligentes cuidados. Y es que los impedimentos que encuentra el “verdadero ser” para realizarse no siempre se van a querer destruir.

1. Este artículo está realizado en el marco del programa FPU del Ministerio de Educación.

2. Cito por Tagore (1970): *Obra escogida*, Madrid, Aguilar, [OE].

Firmes son mis ataduras; pero mi corazón me duele si trato de romperlas.
 No deseo más que libertad; pero me da vergüenza su esperanza.
 Sé bien qué tesoro inapreciable es el tuyo, que tú eres mi mejor amigo; pero no tengo corazón para barrer el oropel que llena mi casa.
 De polvo y muerte es el sudario que me cubre. ¡Qué odio le tengo! Y, sin embargo, lo abrazo enamorado.
 Mis deudas son grandes, infinitos mis fracasos, secreta mi vergüenza y dura. Pero cuando vengo a pedir mi bien, tiemblo temeroso, no vaya a ser oída mi oración. (OE: 191)

Cuesta romper las ataduras porque todo desgarrar produce dolor³, de tal modo que en ocasiones se prefiere vivir con este “sudario” de “polvo y muerte” antes que arrancárselo de la piel. Y es que las ataduras y deudas a las que se refiere Tagore no son únicamente vicios o defectos espirituales del ser humano, sino que muy frecuentemente son realidades materiales las que también esclavizan. En algunos poemas estas ideas se expresan de manera explícita:

“Prisionero, ¿quién te encadenó?”.

“Mi Señor” –dijo el prisionero–. “Yo creí asombrar al mundo con mi poder y mi riqueza, y amontoné en mis cofres dinero que era de mi Rey. Cuando me cojió [sic] el sueño, me eché sobre el lecho de mi Señor. Y al despertar, me encontré preso en mi propio tesoro.”

“Prisionero, ¿quién forjó esta cadena inseparable?”

Dijo el prisionero: “Yo mismo la forjé cuidadosamente. Pensé cautivar al mundo con mi poder invencible; que me dejara en no turbada libertad. Y trabajé, día y noche, en mi cadena, con fuego enorme y duro golpe. Cuando terminé el último eslabón, vi que ella me tenía agarrado.” (OE: 192)

El ser humano se encuentra tan encadenado a estos tiranos de la vida que, cegado por la realidad de su sometimiento, incluso lo impone a sus hijos como modelo de educación. Veamos otro texto de *Gitánjali* en el que, como en el anterior, se juega con el doble sentido de cadena, como símbolo a la vez de riqueza y de esclavitud:

El niño vestido de príncipe, colgado de ricas cadenas, pierde el gusto de su juego, porque su atavío le estorba a cada paso.

Por temor a rozarse o a empolvarse, se aparta del mundo, y no se atreve ni siquiera a moverse.

3. En un juego imaginativo complementario, los lazos positivos se asocian a las cuerdas musicales, produciéndose el dolor en este caso no al romper sino al tensar. “¡Qué dolor mientras mis cuerdas se afinaban, Maestro mío!” (OE: 255), dice en el poema XLIX de *La cosecha* (1616): afinar las cuerdas es comprometer lo más profundo del ser con las convicciones verdaderas. Sin embargo, la misma música que produce le hará olvidar el dolor.

Madre, ¿gana él algo con ser esclavo de ese lujo que le aparta del polvo saludable de la tierra, que le roba el derecho de entrar en la gran fiesta de la vida de todos los hombres? (*OE*: 183-184)

Estas cadenas a las que el sujeto parece aferrarse –porque el movimiento contrario duele, de tan adheridas como se encuentran– no son sin embargo imposibles de romper; de hecho, cuando se consigue, el resultado es un gozo profundo que supera con creces aquel recreo en la propia mezquindad⁴. Así se reformula en el poema LXXIV de *La cosecha* (1916), uno de los que más eco encontrará en poetas españoles e incluso hispanoamericanos:

Están rotas mis ataduras, pagadas mis deudas, mis puertas de par en par... ¡Me voy a todas partes!

Ellos, acurrucados en su rincón, siguen tejiendo el pálido lienzo de sus horas; o vuelven a sentarse en el polvo, a contar sus monedas. Y me llaman para que no siga.

¡Pero ya mi espada está forjada, ya tengo puesta mi armadura, ya mi caballo se impacienta!... ¡Y yo ganaré mi reino! (*OE*: 267)

El sujeto se halla por fin libre de las ataduras y deudas de las que no podía deshacerse. Las puertas están ya abiertas hacia la libertad, hacia un camino desconocido que puede ser cualquier parte, cualquiera excepto el estatismo y privación en que se encontraba. El iniciado se contrapone, pues, a los “acurrucados”; la concreción y limitación del rincón es la negación de la indeterminación e infinitas posibilidades de la libertad –el partir “a todas partes”–, porque “iniciación y acurrucamiento en el rincón son términos incompatibles por su propia esencia y por definición” (Keriheb, s/f). Estos otros son definidos, pues, por oposición al sujeto ya libre: ellos siguen estáticos y esclavos de su tiempo y de sus pequeños tesoros; por esta razón, auto-complaciéndose en sus posesiones, cuentan sus monedas una y otra vez, significativamente sentados en el polvo, como símbolo de su actitud infructuosa. Aquí vuelve a aparecer la paradójica conducta que amenaza la libertad: el esclavizado gusta de su condición y no quiere superarla, pero tampoco quiere que el otro se libere. En efecto, el hablante poemático, que ha empezado el viaje, escucha la llamada que pretende obstaculizar su paso, que pretende que regrese a la condición de todos los demás.

Como atributos de este ser liberado se nos presentan la espada y la armadura, como signo de defensa y de protección respectivamente, es decir, de lo que va a necesitar el sujeto ante las dificultades o amenazas que le surjan durante el itinerario que ahora comienza. La espada en concreto es una de las armas por excelencia del

4. En un poema de *El jardinero* (1913) (*OE*: 129) el pájaro enjaulado rechaza la llamada de libre y le invita a entrar en la jaula, haciendo proselitismo. Esta es la paradójica actitud humana que explora Tagore en sus poemas.

verdadero iniciado, del que se aventura sin miedo, dejando el mundo conocido, y poniendo en juego toda su energía o voluntad sublimada –simbolizada por la impaciencia del caballo (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 208)–.

La clave para entender este anhelo de liberación está, según otro poema, en el amor: “Vienen todos, con leyes y mandatos, a atarme a la fuerza; pero yo me escapo siempre, / porque sólo espero al amor para entregarme, al fin, en sus manos” (1955: 187). Podemos interpretar que el hecho de no someterse a esas “leyes y mandatos” –e incluso el liberarse de esas ataduras– conlleva la grata recompensa de conquistar el reino, es decir, de disfrutar plenamente de la existencia a través de la felicidad y el amor.

Curioso es otro poema en el que se desarrolla la simbología de la espada desde una perspectiva comunicativa que nos presenta un *yo mujer*, protagonización frecuente en la obra tagoriana y que entronca por su temática con las figuraciones femeninas del hablante lírico en la tradición mística⁵.

Pensé pedirte la guirnalda de rosas de tu cuello, pero no me atreví. Y esperé la mañana, y cuando te fuiste, tomé algunos pedacitos de flores de tu lecho. Y como una mendiga, buscaba por la aurora alguna hojita perdida.

¡Ay! ¿Y qué he encontrado? ¿Qué me queda de tu amor? ¡Ni flor, ni especias, ni frasco de perfume, sino tu espada terrible, destellante como una llama, pesada como el rayo!

La luz nueva de la mañana entra por la ventana y se tiende en tu lecho. El pájaro primero me pregunta piando: “¿Qué encontraste, mujer?” ¡No, no es flor, ni especias, ni redoma de perfume, sino tu espada terrible!

Me siento a meditar, maravillada, en esta dádiva tuya. No sé dónde esconderla. Me da vergüenza ponérmela, tan débil como soy. Me duele cuando la aprieto contra mi pecho. Sin embargo, llevaré esta dádiva tuya, esta carga de dolor, en mi corazón.

Nada temeré en el mundo ya, y tú serás victorioso en todas mis luchas. Tú me has dado por compañera a la muerte, y yo la coronaré con mi vida. ¡Aquí tengo tu espada para cortar mis ataduras! ¡Nada temeré ya en el mundo!

¡Lejos de mí, desde hoy, los adornos vanos! ¡Señor de mi corazón, ya no lloraré, ni desesperaré más por los rincones; ya no seré nunca más tímida ni mimosa! ¡Me has dado, para adornarme, tu espada! ¡Lejos de mí, los adornos de muñeca! (OE: 203)

Esta espada es más bella que la “pulsera encendida de estrellas”: “tu espada, Señor del trueno, está forjada con belleza definitiva” (OE: 203-204). En una versión diferente del poema “Están rotas mis ataduras”, que hemos comentado, Eduardo Carranza (1948) –titulándolo “El aventurero”– interpreta: “He pagado mis deudas,

5. Recordemos, sin ir más lejos, el libro bíblico del *Cantar de los Cantares* o los poemas de San Juan de la Cruz. También en la poesía de José Hierro encontraremos irrupciones de un *yo mujer*, que no recogemos aquí por tratarse de un fenómeno pragmático de naturaleza totalmente diferente a lo que estamos viendo, como ya demostramos en un estudio reciente (Saneleuterio, 2010).

he cortado mis ataderas”⁶, explicitando simbólicamente este poder de la espada, que corta limpiamente, frente a la simple fuerza de las manos, que produciría desgarros –por eso tenía miedo el sujeto en uno de los poemas de “romper” sus “firmes ataduras”, y prefería que no fuera oída su oración–. Sin embargo, no se busca siempre la libertad total, pues algo de “atadura” se sigue deseando: “Que sólo quede de mis cadenas aquel poquito que me sujete a tu deseo, aquel poquito con que llevo a cabo tu propósito en mi vida; la cadena de tu amor” (*OE*: 193-194).

2. Las ataduras en Hierro: dialéctica entre sensorialismo y alucinación

Desde su primer libro, *Tierra sin nosotros* (1947), el poeta español José Hierro (1922-2002) recurre a la simbología de la privación de la libertad para indicar las mentiras a las que uno se aferra. En “Ciudad a lo lejos”, por ejemplo, se nos presenta a un sujeto que, sintiendo cercana la revelación, la espera con ansia.

Las casas en hilera. Lejanías de humo.
 Ahora estarían ellos por las plazas desiertas.
 El otoño cercano deja caer su zumo
 que yo, inmóvil, espero con las manos abiertas.
 Te ha medido mi paso bajo los cielos rojos,
 y he buscado tu pulso que late en las arenas,
 y luego me he asomado al borde de tus ojos
 y me he visto yo mismo cargado de cadenas.
 (*PC*: 71)⁷

La revelación resulta ser la imposibilidad de la misma, porque el sujeto no ha alcanzado la altura vital necesaria para recibirla: está todavía “cargado de cadenas”.

En otras ocasiones, estas cadenas son buscadas voluntariamente para enajenarse del propio destino. El hablante intenta encadenarse a las pasiones de la vida para intentar evitar la muerte, simbolizada por la rotura de esa “malla gris de tenues hilos”. Así lo expresa el poeta en “Despedida del mar”:

Por más que intente al despedirme
 llevar tu imagen, mar, conmigo;

6. Sin embargo, preferimos la traducción anteriormente citada –de Zenobia Camprubí–, porque en ella no se utiliza el verbo en primera persona, como si el mérito de la acción fuera propio, sino que se utiliza una atribución a modo de voz pasiva para que el acto aparezca ya realizado, a modo de dádiva de un ser superior. Creemos que de esta manera el poema se ajusta mejor a la filosofía de Tagore, quien desconfiaba de las propias fuerzas y solicitaba siempre la intercesión de la trascendencia. En realidad el poeta, en su propia traducción al inglés, aúna ambos matices de corte y despersonalización: “*My bonds are cut, my debts are paid, my door has been opened*” (Tagore, 2008: 46).

7. Cito por José Hierro (2009): *Poesías completas (1947-2002)*, Madrid, Visor, [*PC*].

por más que quiera traspasarte,
 fijarte, exacto, en mis sentidos;
 por más que busque tus cadenas
 para negarme a mi destino,
 yo sé que pronto estará rota
 tu malla gris de tenues hilos.
 Nunca jamás volveré a verte
 con estos ojos que hoy te miro.
 (PC: 62)

Y es que, por ahora, parece que solo la muerte libera, sólo ella es “la paz que rompa mis cadenas” (PC: 93), como se dice en uno de los versos de “Llegada de la muerte”, perteneciente todavía a este primer libro.

En *Con las piedras, con el viento...* (1950), libro como se ha resaltado “dedicado enteramente al tema del amor” (Susana Cavallo, 1991: 67), los protagonistas siguen siendo esclavos de alguna manera de las pasiones del mundo; les esclaviza, por ejemplo, el sentimiento de los celos, encarnados en el “enanito”, personaje simbólico que aparece en algunos poemas y que no es sino el pasado; por eso los amantes son “prisioneros de ayer”, en tanto que el recuerdo de viejos amores estropea el momento feliz del amor. Pero otras veces el encarcelamiento se utiliza para darnos una imagen positiva del amor, en la línea de aquella “cadena de tu amor” tagoriana. Veamos un original poema donde se da la vuelta al tópico del cuerpo como cárcel del alma: en el amor, según la formulación hierriana, es el alma quien aprisiona al cuerpo, con la peculiaridad de que se trata del alma de la persona amada. El amor se explica, entonces, como un cruce de encarcelamientos entre los amantes.

En el principio era el amor.
 Los cuerpos estaban desiertos,
 y cada cuerpo buscó un alma
 que lo tuviera prisionero.
 (PC: 239)

También en Hierro encontramos la imagen de la espada como símbolo de purificación. Así puede hablarse de una realidad “tajada por un rayo de espada para purificarla” (PC: 573), e incluso, especificando más, de sus efectos purgantes y depurativos:

[...] la espada de la mujer
 que cercena toda impureza,
 tala toda fatiga, borra
 todo desánimo, traspasa
 todo recuerdo y toda pena...
 (PC: 391)

Sin embargo, la simbología de la atadura y la liberación en su poesía nos interesa –por sus ecos tagorianos– principalmente en el contexto de la alucinación. La poesía de José Hierro presenta una evolución clara que tiene como punto de inflexión el año de 1964, en que se publica su *Libro de las alucinaciones*. A partir de este momento la poética hierriana va a inaugurar una nueva época creativa, algunos de cuyos rasgos, en realidad, suponen continuidad de líneas abiertas en libros anteriores.

Esta poética, que yo he llamado del desencanto, tiene como mecanismo básico los procesos alucinatorios, entendidos como premisas de la lucidez y el conocimiento a través de la poesía. Sin embargo, este mecanismo no es algo que se inaugure con la nueva poética, sino que la alucinación va a estar presente –de manera más o menos consciente– prácticamente desde los comienzos de su escritura. De hecho, la teorización básica entre sus dos modos de escribir poesía la explicita Hierro en el prólogo a sus *Poesías completas* en 1962, dos años antes de publicar *Libro de las alucinaciones*.

A un lado lo que podemos calificar de “reportajes”. Al otro, las “alucinaciones”. En el primer caso trato, de una manera directa, narrativa, un tema. Si el resultado se salva de la prosa ha de ser, principalmente, gracias al ritmo, oculto y sostenido, que pone emoción en unas palabras fríamente objetivas. En el segundo de los casos todo aparece como envuelto en niebla. Se habla vagamente de emociones, y el lector se ve arrojado a un ámbito incomprensible en el que le es imposible distinguir los hechos que provocan esas emociones. (1962: 11)

Bien pronto se advirtió que esta separación entre “alucinación” y “reportaje” no puede ser entendida de manera tan tajante⁸, pues en muy raros casos se da en estado puro una u otra forma en el poema. “Son dos maneras distintas, pero compatibles, dentro del estilo del poeta para expresar una experiencia y producir la emoción estética en el lector” (Joaquín Benito de Lucas, 1999: 70).

La alucinación en Hierro es un procedimiento poético singular e individualizador, que, por tanto, no podemos identificar únicamente con lo que referencialmente conocemos como “alucinación”. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, se trata de una “Sensación subjetiva que no va precedida de impresión de los sentidos”, definición de la que, en nuestro autor, se mantiene la nota de subjetividad, pero no necesariamente la de la desvinculación sensorial, dado que muchas veces la alucinación derivará de algún hecho contemplado en la vida real. “Para Hierro la alucinación es un punto de partida inexplicable pero lúcido, aparentemente arbitrario pero profundamente simbólico”, dirá al respecto José-Carlos Mainer (1994: 79).

8. El mismo Hierro, años después, en una entrevista con Arturo del Villar (1974: 17), lo admitió con estas mismas palabras. No en vano es reiterativa la advertencia de la crítica de desconfiar de los metatextos de los escritores, aunque otros estudiosos de la literatura como Gustav Siebenmann consideran que “la valoración siempre tiene que tomar en cuenta la finalidad declarada por el mismo poeta respecto a su quehacer. Una vez definido el fin, habrá que apreciarse si los medios son adecuados y eficaces” (1973: 417).

Sin embargo, el discurso alucinado de Hierro parte de un estímulo físico externo para proceder a una percepción intelectual que finalmente se libera de la tiranía de los sentidos. Como en Tagore, se buscará la huida de la materialidad, pero la alucinación hierriana tendrá otros matices. Así, para que tenga lugar la alucinación es necesaria una cierta desvinculación sensorial. Para los empiristas o sensorialistas, las cosas las conocemos a través de los sentidos que, por ser las puertas de la percepción, lo son también del conocimiento. Pero tampoco aporta la alucinación un conocimiento intuitivo, que brota, obviando lo sensorial, de las conjeturas que se forman gracias a la introspección del sujeto que lo busca. La alucinación no supone un proceso activo de conocimiento, sino pasivo: se espera la revelación, la manifestación de lo que está oculto a los sentidos, de lo que no es accesible mediante la experiencia material, pero tampoco mediante la inteligencia racional o las cábalas.

En Hierro, como es lógico, se aborda la alucinación desde una perspectiva literaria y subjetiva. Lo cierto es que este concepto sufre en nuestro poeta, como hemos sugerido hace unas líneas, un proceso de gestación. Así pues, antes de definir “alucinación” según él lo llegó a emplear, acompañémosle en su proceso.

Ya en el primer libro de Hierro, si bien hay que esperar al epílogo, encontramos un poema paradigmático respecto a lo que estamos comentando. Se titula “Noche final”:

Ya se han roto las ataduras,
sólo la noche me rodea,
me va robando la memoria,
me acuna para que me duerma.

Ahora que ya no la contemplo
para robarle su belleza.
Ahora que siento en mí el cansancio
de nuestras pobres razas viejas.
Ahora que lucho y me rebelo
contra su mansedumbre eterna
y me acuerdo de que algún día
fui tan sin tiempo como ella,
¡qué monólogo desbordado,
que soliloquio sin respuesta,
qué deseo de renacerme,
de entender y de que me entienda,
de bogar pasado y futuro,
de segar mi memoria entera!
Luego, arrojar al negro pozo
lo que de mí evoca y recuerda:
cojín de nieblas matinales
donde apoyaba la cabeza.

Repetimos las mismas cosas,
recorremos aquellas sendas
por donde todos los humanos
dejaron gritos, ecos, huellas.
Son las palabras angustiadas
que un día oyó al nacer la tierra:
“húmedo beso, vida, muerte,
nada importa, me voy y quedas,
ayer desnudos en el campo
y hoy se caen solas las cerezas”.

Palabras viejas y cansadas
que nosotros creímos nuevas,
recién nacidas para el canto,
para una dicha siempre nuestra.
Y la noche me va matando,
me acuna para que me duerma.
En cada instante mío pone
siglos de luna, alta y sangrienta.

Nada me importa que yo siembre
y que otros cojan la cosecha.

Pero morir sin rebelarme,
someterme sin resistencia,
ser por los siglos de los siglos
sólo luz o sólo tinieblas,
irme cegando de hermosura
hasta dejar de ser materia,
aunque mi premio sea un día
mirar por dentro las estrellas...

Hoja de chopo, onda de río,
sangre mezclada con la tierra.
Y que mi forma sea el barro
que una mano mortal modela.
Niño que juega desnudito,
mínima brizna de la hierba,
todos los peces de los mares,
los animales de la tierra.
Saber que vivo, que palpito,
que me enloquezco en la carrera,
que ando mares y anchos ríos,

que escalo cimas, salto cercas,
 que desde el fondo de las noches
 hay pesadumbre que me acecha.
 Sentir en mí todos los soles,
 todos los gozos y las penas,
 todos los vientos que me mueven,
 los dolores que en mí hacen presa...

Sentir, por fin, llegar el alba,
 su melodía limpia y fresca,
 y barrernos las sombras turbias
 que oscurecen nuestras cabezas,
 y beber las lejanas brisas
 que nos alejan de la tierra
 maniatados y adormecidos,
 sin saber a dónde nos llevan...

(PC: 123-125)

El poema hace hincapié en la rotura de las ataduras como símbolo del espíritu de libertad que mueve al poeta, y que coincide en su expresión con los versos tagorianos que hemos comentado – “Están rotas mis ataduras, pagadas mis deudas, mis puertas de par en par... ¡Me voy a todas partes!” –, también situados como apertura del texto.

Se trata, según Jiménez (1972: 225), del reconocimiento del poeta por su atracción ante el misterio de la noche, que tiene la virtud de romper lazos, mediante la sustracción de la memoria. De hecho se nos presenta la llegada del alba como maniatadora, en contraposición a la liberación de la tiniebla. Este poder de la noche ya lo encontrábamos en Tagore, en un bello poema donde –conjugando también el desamarre con la imprecisión nocturna– los protagonistas están esperando la caída de la noche para embarcarse, ya que solo en esa justa hora será posible desamarrar la barca y ser por fin “libres como las olas”. Esta libertad –que podría ser la muerte, como sucedía en algunos poemas de Hierro– es vivida como algo sumamente positivo, y por tanto el ansia por la llegada de este momento consume al hablante: “¿Cuándo se soltarán las amarras, y la barca, como el último vislumbre del poniente, se desvanecerá en la noche?” (Tagore 1955: 197). En “Noche final”, encontramos también esta identificación libertad-muerte. Parte el poema de un sentido maternal de lo nocturno, que serena y adormece como si al sujeto lo invadiera la noche materializada en un fluido. Dice del agua Gaston Bachelard (1994: 200) que “nos devuelve a nuestra madre”, pero en Hierro este sosiego de volver al seno materno es la muerte: “la noche me va matando, / me acuna para que me duerma”. Morir es volver al principio y liberarse del tiempo y los sentidos, de la misma manera que la noche libera de las ataduras mortales y nos inserta en la trascendencia. Esta relación en Tagore podemos comprobarla más claramente en el segundo poema de

El jardinero (1913): “Si algún trasnochado soñador saliera de su casa a ver la noche y escuchara, baja la cabeza, el murmullo de la sombra, ¿quién habría de decirle al oído el secreto de la vida, si yo, cerrada mi puerta, me libertase de mi cárcel mortal?” (OE 126).

La intertextualidad con el poeta y filósofo hindú parece evidente, sobre todo si tenemos en cuenta su relevancia cultural en los países occidentales desde que en 1913 se le concediera el Premio Nobel de Literatura. El hecho de que Tagore fuera el primer asiático en conseguir este reconocimiento causó sin duda cierta atracción en escritores europeos, quienes se interesaron por el pensamiento hindú y por la obra de este poeta más en concreto. Así pues, los ecos tagorianos que encontramos en la expresión poética de Hierro nacen seguramente de esta admiración, si bien hay claras divergencias respecto a la concepción de las ataduras. No es, en efecto, de la misma naturaleza la desligazón de uno y otro poeta; en Hierro hay algo más, y es que la ruptura de las “ataduras”, en ese contexto nocturno y de desmemorialización, conlleva la pérdida de la conciencia temporal⁹, paso exigido en la poética hierriana como base de la alucinación. Se abre aquí una línea de liberación que se irá llenando, primero diseminadamente en poemas individuales, luego de manera más condensada, ya recogidos, a partir de *Libro de las alucinaciones*. Este libro supondrá, como dice Aurora de Albornoz, el “triunfo de la alucinación” (1982: 47-48).

En “El niño de la jaula vacía”, poema de este libro, se juega con el simbolismo del ave como aligeramiento de la pesadez terrenal (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 154): la liberación que posibilita el sueño o la alucinación es la condición para la lucidez de pensamiento, aunque este nunca pueda alcanzar cierta consistencia:

Con tus manos hiciste libres
 –con tus propias manos– las aves.
 Hijo: qué sueñas, sombra, símbolo
 del hombre que rompe sus cárceles,

 del que libera pensamientos,
 palabras que se lleva el aire; [...]
 (PC: 509)

Y es que en realidad la alucinación es un misterio, no es producto de una receta infalible sino que se recibe como una dádiva o una inspiración inesperada, más propicia en determinadas circunstancias pero nunca segura. En “Adagio para Franz Schubert” de *Cuaderno de Nueva York* (1998), último libro del poeta, es la música el contexto facilitador de la liberación; a través de ciertas melodías se consigue paralizar el tiempo, premisa básica de la alucinación. Aunque no se sabe muy bien de qué se libera, sí se advierte la desconexión temporal de la que hablábamos:

9. Vid. Saneleuterio (2009) como un ejemplo de análisis de esa “palabra fuera del tiempo”.

Paralizado, congelado, el tiempo
 va adquiriendo la pátina de estar atardeciendo
 otoñándose sobre el mar,
 sobre la muerte, sobre el amor, sobre la música
 que se libera, misteriosamente,
 de nadie sabe qué prisiones.
 (PC: 665)

La libertad de los sentidos proporcionada por la alucinación, esa rotura simbólica de las ataduras, propiciará la manifestación de conocimientos trascendentes que serán vigentes para el sujeto sólo en ese momento: la alucinación dura un instante, y no se puede recuperar. Por eso en “Alucinación en Salamanca”, tras la revelación del misterio, cuando se apaga la luz alucinatoria –fijémonos en el componente de iluminación que tiene la alucinación desde su propio lexema–, ya no se es capaz si quiera de recordar la palabra reveladora, y se evoca inútilmente a la sombra –“¿En dónde estás, por dónde / te hallaré, sombra, sombra, / sombra?...” (PC: 483)– como realidad opuesta a lo iluminado, a lo henchido de luz. Esta falta de luz provocará la vuelta de las ataduras que imposibilitan la alucinación. Tras la alucinación, vuelve simbólicamente la atadura: “Los ojos / vuelven a vivir sus cárceles” (PC: 478), se dice en “Nocturno” cuando, tras la revelación, todo regresa a la normalidad: estos ojos, esclavos otra vez de los sentidos y de la materialidad, ya no son capaces de ver más allá, de superar la chatura de la realidad.

Bibliografía

- ALBORNOZ, Aurora de (1982): *José Hierro*, Madrid, Júcar.
- BACHELARD, Gaston (1994): *El agua y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (1999): *Vida y poesía en José Hierro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- CARRANZA, Eduardo (1948): *Amor (Versiones, paráfrasis y recreaciones de R. Tagore)*, Bogotá, Librería Suramericana.
- CAVALLO, Susana (1991): “Letra y música a la vez: la canción amorosa de José Hierro”, en VV. AA., *José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990*, Barcelona, Anthropos, pp. 67-90.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (2007): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- HIERRO, José (1962): *Poesías completas*, Madrid, Giner.
- , (2009): *Poesías completas (1947-2002)*, Madrid, Visor.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972): “La poesía de José Hierro”, en *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, (1964), 2.^a ed. aumentada, pp. 177-326.
- KERIHEB KALIO, F. L. (s/f): “Ganaré mi reino, R. Tagore. Reflexión”, [en línea], disponible en <<http://arcalucis4.netfirms.com/FL2386.html>> [ref. de 23 de abril de 2010].

- MAINER, José-Carlos (1994): *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2009): “«Cinco cabezas», de José Hierro: imagen, palabra y cuerpo fuera del tiempo”, en *Extravío. Revista electrónica de Literatura Comparada*, n.º 4, 2009, Universitat de València <<http://www.uv.es/extravio>>, pp. 73-85.
- , (2010): “Espacio público y territorialización. La imagen de la mujer en la obra de José Hierro”, en María Mercedes González de Sande (cur.): *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, Roma, Aracne, 2010, pp. 429-440.
- SIEBENMANN, Gustav (1973): *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos.
- TAGORE, Rabindranath (1970): *Obra escogida: Lírica breve: Teatro. Cuento. Aforismo. Escuela*, traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez, Madrid, Aguilar.
- , (2008): *Fruit-Gathering*, Forgotten Books, [1.ª ed.: 1916], disponible en <http://books.google.com/books/p/pub-4297897631756504?id=eL_sp6oSMho4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [ref. de 19 de abril de 2010].
- VILLAR, Arturo del (1974): “Lo que sabe José Hierro”, *Alerta*, 13 de septiembre, p. 17.

Poesía francesa en la obra de Jorge Semprún

Daniela Omlor
Universidad de St. Andrews

Palabras clave: Jorge Semprún, poesía, exilio, Francia, Theodor Adorno

Antes de empezar a discutir el papel que desempeña la poesía francesa en la obra narrativa de Jorge Semprún hacen falta unas observaciones preliminares. Queda claro que el caso de Semprún representa una situación excepcional. Ya que el tema de este congreso son las influencias de diferentes literaturas en la literatura hispana, es preciso destacar que la influencia de la literatura francesa en el caso de Semprún es tan grande que éste llega a escribir la mayor parte de su obra en francés y ya no en español. En adelante veremos cómo este proceso se lleva a cabo y exploraremos el rol que juega la poesía francesa para el desarrollo literario de Semprún.

Semprún cuenta en su relato de infancia *Adiós, luz de veranos...* en qué circunstancias ocurre su primer encuentro con el francés. Curiosamente entra en contacto con el idioma a través de un poema de Víctor Hugo sobre el cual sus hermanas mayores están redactando unos deberes escolares. Dicho poema, llamado *Après la bataille* (Tras la batalla), pinta una imagen xenófoba del ejército español vencido por las tropas de Napoleón. Su segundo choque con los sentimientos antiespañoles de los franceses sucede mucho más tarde cuando Semprún vive en el exilio francés. Su reacción ante la panadera que lo trata con desprecio debido a su acento español lo lleva a la decisión de erradicar hasta el último rastro del español de su pronunciación francesa. Semprún explica que lo hace “[p]ara preservar [su] identidad de extranjero, para convertirla en una virtud interior” (Semprún, 1998: 76). Para él, eso implica paradójicamente lo siguiente: “nunca debía olvidar ser un rojo español, nunca debía dejar de serlo. Rojo español a perpetuidad” (Semprún, 1998: 76). Más tarde, revela por otra parte: “es sobre todo la poesía que ha mantenido vivo en mí, en el fondo, a un nivel profundo de gracia y gratuidad absolutas, mi relación con la lengua materna” (Semprún, 2001: 105; traducción mía)¹.

Por consiguiente, Semprún justifica el cambio de idioma con la interiorización de su otredad, lo que para él no equivale al abandono de la lengua materna. Sin em-

1. “Mais c’est surtout la poésie qui a maintenu vivant en moi, à l’arrière-plan, à un niveau profond de grâce et de gratuité absolues, mon rapport avec ma langue maternelle”

bargo, los remordimientos le persiguen en cierto modo, puesto que al ser diferente no habría incluido esa justificación compleja y paradójica en su relato. Manifiesta sentimientos descritos por el escritor Ha Jin quien remarca que el cambio de idioma por parte de un escritor migrante se percibe siempre como “la última traición”² (Jin, 2008: 31). Implícitamente Semprún confirma esa sensación. Al principio el dominio del francés actúa como una tentación y se convierte en su vocación de poeta. Sin embargo, en los años cuarenta Semprún sólo logra escribir pastiches perfectos de “un Mallarmé que hubiese leído a Proust” (Magny, 1947: 11), como nota Claude-Edmonde Magny en su “Carta sobre el poder de la escritura” dedicado a “[su] amigo Jorge” (Magny, 1947: 5). Pese a la habilidad de Semprún, ella lamenta que a sus poemas “les falte sencillamente haber sido escritos por [él]” (Magny, 1947: 11). Esa ausencia de cualquier sentimiento personal e íntimo demuestra que Semprún, recién exiliado, interpreta la famosa frase “Yo es otro” (Rimbaud, 1999: 242) de Arthur Rimbaud como alienación del yo pasado y del yo presente más que como invitación a iniciar “un trastorno de todos los sentidos” (Rimbaud, 1999: 243).³ Y, desde el principio, Semprún tiene que luchar por reconciliar y poder integrar ambos lados de su identidad. Ese distanciamiento se agrava aun tras la experiencia del campo de concentración.

No obstante, los objetivos de Semprún cambian después de vivir la Resistencia francesa, el campo de concentración y la clandestinidad comunista en los años cincuenta. Ya no se propone escribir poesía y en vez de aceptar una nueva identidad francesa Semprún reclama su pertenencia al mundo español. Además insiste en que la patria de un escritor no es la lengua sino el lenguaje (Semprún, 2010: 134).

De ahí es evidente que la influencia de la poesía francesa en la obra de Semprún no se manifiesta al nivel formal sino con respecto al fondo. Veremos que la poesía francesa muchas veces sirve como catalizador de las emociones propias del escritor y que les confiere un sentido muy personal.

Acerca de Baudelaire Semprún afirma: “Los poemas de Baudelaire me abrieron el acceso a la belleza de la lengua francesa. A su belleza concreta, es decir, belleza tanto sonora como expresiva, prosódica como conceptual, sensual como significativa” (ALV: 54). En particular, incluye los siguientes versos en su autobiografía: “Tengo yo más recuerdos que un hombre de mil años” (en López Castellón, 2003: 171) que usa como título para el primer capítulo y “Soy lo mismo que el rey de una tierra lluviosa,/ Rico mas impotente, joven aunque muy viejo”, versos que Semprún usa para expresar su desasosiego al enterarse de la caída de Madrid en 1939 (Semprún 1998: 56). El hastío que predomina en la poesía del poeta francés refleja la enajenación y desesperanza que Semprún asocia con su vivencia del exilio. Ambos comparten el sentimiento de ser marginados de la sociedad, aunque por razones diferentes. Los poemas de Baudelaire ya no hacen referencia a la vida ociosa del dandy sino que encapsulan la nostalgia y el desarraigo que siente el exiliado.

2. La traducción es mía.

3. “dérèglement de tous les sens”

Cabe destacar que en *Adiós, luz de veranos*... se describe el fin de la infancia desde una retrospectiva. De hecho, el título de ese relato de infancia consiste en el segundo verso del *Canto de otoño* de Baudelaire y refleja los presentimientos funestos del poeta: “Pronto nos hundiremos en las frías tinieblas;/adiós, claridad viva de tan cortos veranos./Escucho ya caer entre fúnebres golpes/ La leña que retumba en las losas del patio (en López Castellón, 2003: 135). En el caso de Semprún se agudiza ese presagio, puesto que describe su adolescencia después de haber sobrevivido al campo de concentración con lo cual la presencia y el recuerdo de la muerte son inevitables.

La nostalgia como constante en la obra de Baudelaire constituye otro punto de referencia importante. En el caso de Baudelaire el paso del tiempo se percibe como el acercamiento a la muerte. A medida que la vida avanza el poeta enfrenta más tentaciones que le llevan al camino del pecado por el que intenta huir del *spleen*. La añoranza por el mundo de la infancia y la inocencia perdida que se expresa en poemas como *Invitación al viaje* interactúan con dos experiencias diferentes en la vida de Semprún. En primer lugar, la mirada de Semprún hacia España se centra tan sólo en los momentos más felices de su niñez que preceden a la muerte de su madre y coinciden con el gobierno republicano. En segundo lugar, Semprún anhela volver a los tiempos en los que aún no había sufrido en el campo de concentración nazi y, de cierto modo, ignoraba la realidad de esos campos.

En su primera publicación, *El largo viaje*, Semprún narra la deportación en tren al campo de Buchenwald. Para no perder el juicio durante este “largo viaje” Semprún acude a sus recuerdos de la literatura francesa e intenta reconstruir los capítulos iniciales de *En busca del tiempo perdido*. También relata que en la cárcel de Auxerre, antes de la deportación, recitaba *El cementerio marino* de Paul Valéry y *Memoria* de Rimbaud para superar el hambre que pasaba.

Desde ese instante otorga un sentido especial a la poesía y la presenta muchas veces como el único rayo de luz capaz de atravesar las rejas para transmitir un mensaje de normalidad en un mundo que se había vuelto absurdo y cruel. Así, el final del largo poema de Valéry se interpreta como una incitación alentadora entre camaradas: “¡Se alza el viento! ... ¡Hay que tratar de vivir!”⁴ (en Hackett 1963: 94; traducción mía), una señal contra la desesperanza de su situación.

A pesar de lo sorprendente que pueda parecer esa fe en la literatura, si uno tiene en cuenta las circunstancias atroces en las cuales vivían los prisioneros de los campos de concentración, ese fenómeno también forma parte de la literatura testimonial de otros sobrevivientes del Holocausto. En el prefacio francés a la poesía de Primo Levi, Semprún mismo destaca un episodio de *Si eso es un hombre* en el cual Primo Levi narra cómo recita unos versos de Dante en Auschwitz (en Levi, 1997: VII). Semprún explica que la poesía se puede compartir igual que “el pan, la esperanza y la fraternidad de estar juntos a la muerte” (en Levi, 1997: VII).⁵ En *Viviré con*

4. Le vent se lève! . . . il faut tenter de vivre!

5. He elegido traducir la frase original del francés de esa manera porque me parece que Semprún quiere aludir al concepto heideggeriano de *estar a la muerte* (*Sein zum Tode*) que él transforma en *estar juntos a la muerte* (*Mit-Sein zum Tode*). Ramon Rodríguez García dice al respecto: “La muerte, como vivencia anticipada del fin, nos

su nombre, morirá con el mío Semprún vuelve a describir como en las letrinas del campo se intercambiaban “gestos fraternos, un recuerdo, una colilla de machorka, pedazos de poemas” y, en particular, menciona *El barco ebrio*, *El cementerio marino* y *El viaje* (Semprún, 2001: 15).

En la introducción a los poemas de Levi, Semprún expresa su acuerdo con Ruth Klüger quien subrayó la importancia de la poesía para la supervivencia en el contexto de la deportación (en Levi, 1997: VII). Según Klüger, el orden y la claridad del lenguaje poético hacían el caos y lo absurdo del mundo concentracionario más soportable. A esto Semprún añade otra razón: “[la recitación íntima] recreaba precisamente un espacio de soledad, de vuelta en sí, de autonomía” dentro de la promiscua vida cotidiana del campo (en Levi, 1997: VIII).

En efecto, en *El desvanecimiento* y en *La escritura o la vida* se ve que la poesía a veces encarna el único espacio que permanece accesible. En *El desvanecimiento* Manuel, el protagonista y *alter ego* del autor, tiene un accidente que algunos interpretan como un intento de suicidio, el día que estrelló la bomba atómica de Hiroshima. En el hospital donde se recupera de sus lesiones le persiguen los recuerdos traumáticos del campo de concentración del cual fue liberado recientemente. Para consolarse recita poemas en prosa de Rimbaud y acaba gritando unos versos de *El viaje* de Baudelaire, hasta que llega una monja y lo tranquiliza (Semprún, 1967: 176).

Es curioso que sea el mismo poema baudelairiano en el que Semprún hace hincapié más tarde en *La escritura o la vida*. En *El desvanecimiento* no se hace referencia directa al campo de concentración pero se presenta al protagonista traumatizado y se cuentan sus circunstancias. En *La escritura o la vida* de repente ya no nos enfrentamos a un protagonista que se recita poemas a sí mismo. Al contrario, esta vez es el narrador en primera persona que acompaña a su antiguo profesor Maurice Halbwachs en su lecho de muerte en Buchenwald. Debido a su ateísmo profundo no se le ocurre otra cosa que recitar *El viaje* en lugar de una oración fúnebre (Semprún, 2002aa: 35-36). Por consiguiente Halbwachs muere al oír: “¡Oh viejo capitán! ¡Oh Muerte, leva el ancla!, /Los pechos que conoces están llenos de rayos” (traducción española en Enrique López Castellón, 2003: 299).

El poema de Baudelaire que usa el tópico de la vida como viaje que lleva a la muerte retrata la muerte como el destino de ese viaje y termina en un tono conciliatorio, no demasiado pesimista. Por la manera en que enmarca el poema, se puede establecer un paralelo entre esa escena y otro episodio proveniente del siguiente capítulo del mismo texto en el cual un sobreviviente judío canta su propio *kadish* o plegaria en memoria de los muertos (Semprún, 2002aa: 43). El narrador le acompaña y decide cantarle *La paloma* mientras esperan ayuda médica. Por lo tanto, la poesía puede servir de consuelo en un mundo secular en que se vive “dejado de la

ofrece así la perspectiva de totalidad de la existencia en el propio seno de ésta” (Rodríguez García, 1994: 118). Semprún ve un error fundamental en el pensamiento de Heidegger ya que éste está convencido de que no podemos vivir nuestra propia muerte mientras que Semprún cree que sí se puede vivir la muerte de los demás (Semprún, 2002a: 107).

mano de dios” (Semprún, 2002b: 197). La literatura alcanza una trascendencia a la que la religión ya no llega y *El viaje* obtiene un sentido más positivo en comparación con su rol en *El desvanecimiento*.

Asimismo, el momento de la liberación se cristaliza en *La libertad* de René Char. La relevancia del poema no tan sólo tiene su origen en la temática misma sino que también se emplea cierto simbolismo al describir como Semprún se familiariza con esa poesía (Semprún, 2002aa: 92). Tras la liberación, Semprún conoce a un joven soldado francés, y ávido de enterarse de las nuevas tendencias literarias de París lo interroga acerca de ellas. Resulta que el soldado no provee a Semprún de grandes noticias ya que nada de lo contado le parece novedoso. Sin embargo, descubre que ignora casi la totalidad de la obra de Char y pide al soldado que le deje su libro de poesías de Char con la promesa de devolvérselo a la llegada a París. Su retorno a la vida sucede a través de los poemas de Char que usa tanto para celebrar su libertad como para piroppear a las chicas (Semprún, 2002a: 128). Además, es como si el soldado francés le hubiera entregado su vida junto con el libro ya que Semprún averigua en París que el soldado ha fallecido en una de las últimas confrontaciones armadas de la guerra (Semprún, 2002a: 132). Semprún no hereda únicamente el libro sino también a la novia del difunto. Es como si volviera a la vida en lugar de otro y una vez más se juega con el lema rimbaudiano del “Yo es otro”. También es significativo que la libertad es imaginada en forma femenina. Su palabra pone fin al mundo viejo e inicia una realidad nueva en la que se puede volver a respirar y crear. La metáfora del cisne empleada por Char no tan sólo usa una imagen con resonancias mallarmerinas para provocar una fuerte sensación poética, como lo sostiene Van Kelly (Kelly, 2003: 116), también tiene consecuencias para el acto de escribir visto su homofonía en francés.⁶ Por lo tanto, la escritura puede actuar como una cura para las heridas de la guerra ahora que la libertad ha llegado⁷ aunque la forma más adecuada de expresión no quede clara.

Finalmente, cabe decir que la integración frecuente de la poesía en, entre otros, los relatos concentracionarios de Semprún, es la prueba concluyente de que el filósofo alemán Theodor Adorno se equivocó al declarar que “escribir un poema después de Auschwitz, es salvaje” (en Kiedaisch, 1995: 37; traducción mía). Se debe entender que la poesía carecía de sentido después de los acontecimientos inhumanos del Holocausto ya que sólo podía convertir los actos atroces en una belleza estética. En efecto, al citar a Adorno muchas veces se olvida añadir que este mismo corrigió más tarde su opinión acerca del poder de la poesía debido a los versos de Paul Celan. Así, explica en la *Dia-*

6. Es decir la homofonía entre “cygne” (cisne) y “signe” (signo).

7. La liberté

Elle est venue par cette ligne blanche pouvant tout aussi bien

Signifier l’issue de l’aube que le bougeoir du crépuscule,

[...]

Son verbe ne fut pas un aveugle bélier mais la toile où s’inscrivit mon souffle.

D’un pas à ne se mal guider que derrière l’absence, elle est venue, cygne sur la blessure, par cette ligne blanche. (Char, 1945: 52)

léctica negativa que “el sufrimiento perenne tiene tanto derecho de expresarse como el torturado tiene el derecho de gritar⁸” (en Kiedaisch, 1995: 57). Según Semprún, Celan es significativo por haber elegido el alemán a pesar de sus connotaciones negativas como idioma para expresar sus experiencias traumáticas estableciendo de ese modo “la universalidad de su lenguaje” (Semprún, 2010: 143). Esa universalidad del lenguaje poético y literario consigue enunciar lo que a menudo se ha considerado inefable y lo que Adorno reconoce que no se puede silenciar. De este modo, Semprún profesa su creencia en las posibilidades del arte y de la literatura. Para Semprún, junto con Celan, es Louis Aragon quien mejor articula eso, visto que su *Canción para olvidar Dachau* contiene “algunos diamantes muy puros, algunas incursiones sorprendentes, por lo acertadas, en la experiencia de la deportación, inasible no obstante desde fuera” (Semprún, 2002a: 201). Aunque Aragon no había sido deportado como Semprún, su poesía capta lo que muchos de los deportados sienten, y eso ya dice todo sobre el poder de la poesía. Y concluiremos con una cita de dicho poema de Aragon:

Sus ojos

Tras sus ojos sin embargo esta historia
 Esta consciencia del abismo
 Y el abismo
 Donde haber caído una vez es demasiado para el hombre
 Hay en ese mundo nuevo tanta gente
 Para quienes nunca más será natural la dulzura
 Hay en este mundo antiguo, tanta y tanta gente
 Para quienes esa dulzura será extraña en adelante
 Hay en este mundo antiguo y nuevo tanta gente
 A quienes sus propios hijos no podrán comprender

¡Oh! vosotros que pasáis
 No despertéis esta noche a los que duermen.⁹

8. La traducción es mía.

9. Leurs yeux.

Derrière leurs yeux pourtant cette histoire

Cette conscience de l'abîme

Et l'abîme

Où c'est trop d'une fois pour l'homme être tombé

Il y a dans ce monde nouveau tant de gens

Pour qui plus jamais ne sera naturelle la douceur

Il y a dans ce monde ancien, tant et tant de gens

Pour qui tant de douceur est désormais étrange

Il y a dans ce monde ancien et nouveau tant de gens

Que leurs propres enfants ne pourront pas comprendre

Oh vous qui passez

Ne réveillez pas cette nuit les dormeurs (Aragon 1948 : 84)

Bibliografía

- ARAGON, Louis (1949): *Le Nouveau Crève-Cœur*, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (1961): *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier.
- CHAR, René (1945): *Seuls demeurent*, Paris, Gallimard.
- HACKETT, C. A. ed. (1963): *Anthology of Modern French Poetry. From Baudelaire to the present day*, Oxford, Blackwell.
- JIN, Ha (2008): *The Writer as Migrant (Rice University Campbell Lectures)*, Chicago, Chicago University Press.
- KELLY, Van (2003): "Passages beyond Resistance: René Char's *Seuls demeurent* and its Harmonics in Semprun and Foucault", *SubStance*, 102, Vol. 32, no. 3, pp. 109-132.
- KIEDAISCH, Petra ed. (2001): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam.
- KLÜGER, Ruth (1994): *Weiter leben: eine Jugend*, München, Deutscher Taschenbuchverlag.
- LEVI, Primo (1997): *À une heure incertaine*, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (2003): *Obra poética completa. Texto bilingüe*, Madrid, Akal.
- MAGNY, Claude-Edmonde (1947) : *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Seghers.
- RIMBAUD, Arthur (1999): *Œuvres complètes*, ed. P. Brunel, Paris, LGF.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Ramón (1994): *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid, Ediciones Pedagógicas.
- SEMPRÚN, Jorge (1967): *L'Évanouissement*, Paris, Gallimard.
- , (1998): *Adiós luz de veranos...*, Barcelona, Tusquets Editores.
- , (2001): *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard.
- , (2002a): *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets Editores.
- , (2002b): *La Montagne Blanche*, Paris, Gallimard.
- , (2010): *Une Tombe au creux des nuages: Essai sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion.

Antonio Colinas y Zbigniew Herbert: ¿Dos clasicismos?

Judyta Woźniak
Universidad de Łódź

Palabras clave: Clasicismo, poesía contemporánea, armonía, Antonio Colinas, Zbigniew Herbert.

El clasicismo en la literatura, o en un contexto más general, en la cultura, es un término polisémico. El concepto tiene también una historia bastante larga y, a pesar de las diversas vacilaciones que surgen de ello, se suele usar en no pocas ocasiones referido a los siglos XX y XXI. Aunque confuso, parece aplicarse a múltiples fenómenos. Un ejemplo de estos fenómenos es la obra poética de dos autores contemporáneos, la de Antonio Colinas (español, nacido en 1946) y la de Zbigniew Herbert (polaco, 1923-1998). Los dos han sido premiados en varias ocasiones y los dos son autores importantes de sus países, ocupando un lugar destacado en la literatura. La obra de ambos abarca varias formas de expresión, como por ejemplo el ensayo y la traducción, entre otros.

La obra del español no ha tenido mucho impacto en Polonia: en polaco se conocen tan sólo unos poemas suyos traducidos por Krystyna Rodowska¹. Sin embargo, la poesía del autor polaco sí que se conoce en España. Las traducciones más conocidas son quizás las de Florian Śmieja y las de Xaverio Ballester². Cabe mencionar que hasta el final del siglo XX, Herbert era el tercer poeta polaco más traducido al español, después de Wisława Szymborska y Czesław Miłosz, y poco antes de Tadeusz Różewicz, según afirma Gerardo Beltrán³ (otros traductores son por ejemplo, Krystyna Rodowska, Jan Zych y Andrzej Sobol).

Resulta interesante que, aunque tanto a Colinas como a Herbert se les atribuye el calificativo de “clásicos”, se han alzado voces en contra de esta denominación. No obstante, para efectuar el análisis comparativo de los dos poetas, conviene recordar los conceptos que varios estudiosos tienen acerca del clasicismo, haciendo hincapié

1. *Literatura na Świecie*, 1990 n 11, pp. 148-150, „Bukolika”, „Nieobecność”, „W hołdzie dla Valle-Inclána”.

2. Las traducciones de Florian Śmieja se publicaron por ejemplo en *Acta Universitatis Wratislaviensis No 1875. Estudios Hispánicos VI*, Wrocław 1997. Las de Xaverio Ballester (1993): *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas*, Madrid, Hiperión.

3. En su tesis doctoral inédita.

en sus puntos en común. Recordando que ya Thomas Stearns Eliot decía que llamar una obra «clásica» puede sugerir un juicio, mientras que él buscaba una definición, sin valorar. No pretendo usar el término en cuestión como valorización, ni mucho menos, lo que pretendo en mi breve comunicación es, por lo tanto, señalar algunas características comunes de la dicción poética de ambos autores: las que parecen innegables y que se pueden acercar a lo que se suele considerar como clasicismo (sin entrar ahora en análisis detallados). Mi objetivo es la descripción y la comparación, a rasgos muy generales, de lo que se podría considerar como clásico.

Lo que parece común a todos los conceptos de clasicismo es la constatación de la destrucción de la armonía en el mundo. Como dice Ryszard Przybylski, el fenómeno que caracteriza a nuestros tiempos, ya desde hace siglos, es la desmusicalización del mundo. Por su parte, Luis Alonso Gutiérrez, estudioso de la obra de Antonio Colinas, comenta que “una obra clásica es aquella que plasma o materializa la armonía” (2000: 13). Efectivamente, los dos poetas, Colinas y Herbert, parten de la observación de que la armonía ha dejado de existir en cierto modo en el mundo de hoy; de todas formas, su existencia no es evidente. De ahí surge la necesidad de buscarla, patente y urgente en la poesía de ambos autores. Para ellos, la idea de la armonía no es, por lo tanto, un mito puro. El mismo Alonso Gutiérrez habla de la centralidad del concepto de la armonía en la poesía de Colinas (2000: 25, 26). Sería pues la convicción, la intuición de que la armonía existe de uno u otro modo en la realidad, que las cosas tienen un sentido, que el hombre sólo necesita saber llegar a él. Los dos parecen buscar lo que Czesław Miłosz, premio Nobel de literatura polaco, llama en su poesía “el segundo espacio”. No obstante, en algún momento Herbert encuentra una respuesta negativa a su pregunta sobre la armonía: tras haberla buscado, extrae la conclusión de que no existe. En el poema “Głos” (“La voz”), exclama: “O el mundo es mudo, o bien yo sordo”⁴. En la poesía de Herbert el mundo no es, pues, armónico, el encuentro con la armonía exige esfuerzo o es un don, igual que en algunas ocasiones en los poemas del autor español: Colinas, que por su lado parte de la observación de un mundo imperfecto, que tampoco manifiesta armonía. Sin embargo, como he subrayado, tanto Colinas como Herbert siguen buscándola, explorando el mundo, contemplándolo y contemplando al hombre. ¿Por qué lo hacen precisamente a través de la poesía? Como concluye Małgorzata Mikołajczak (2004: 17), Herbert “no ha perdido, no ha dejado la lira de Orfeo, y no ha rechazado la idea del orden, del cosmos”⁵. Y Colinas en su *Jardín de Orfeo* exclama: “Es Orfeo, Orfeo: la Armonía”. Sin Orfeo, sin su lira, el poeta contemporáneo es mudo. Por ello, está obligado a toda costa a encontrar armonía. Al menos, si considera que la verdadera poesía debe acercarse a la que en no pocas ocasiones los estudiosos llaman clásica. Su procedimiento artístico se muestra conforme, pues, a la definición del clasicismo de Przybylski: “El clasicismo es la búsqueda de la lira perdida

4. “albo świat jest niemy, albo jestem głuchy”. Trad. al español J.W.

5. “(...) ani nie zgubił, ani nie odwieścił liry Orfeusza, i bynajmniej nie wyrzekł się idei ładu”, trad. al español J.W.

de Orfeo”⁶ (Przybylski, 1978: 14). Así pues, el clasicismo entendido de tal manera se puede atribuir a ambos autores, el clasicismo que parece proceder de una visión determinada del mundo: “La visión del cosmos como orden, como armonía dentro de cuyo engranaje el hombre es expresado como un ser que marcha acorde con él, ya que tiene un adecuado lugar en el mismo” (Puerto, 1996: 62).

El anhelo de la armonía órfica no significa, como he señalado, que la búsqueda se realice con quietud y de modo sencillo. De ahí el dualismo en ambos poetas que se manifiesta en varios niveles de su obra; de ahí también que la armonía se manifieste dialéctica y no exenta de ciertas antinomias. Maria Janion, refiriéndose a la cultura de la Europa de hoy, observa que Europa, aunque sí ha reconstruido la unidad de su cultura, la ha creado distinta a la anterior: es la unidad consciente de sus antinomias, constatando a la vez que dicha consciencia toma formas muy variadas (Przybylski, 1978: 6). El crítico español, José Luis Puerto, también insiste en este aspecto: “Y la unidad se logra por la fusión de los contrarios y por la conciliación a través de la armonía; va implícita en ello la idea de orden (cosmos), presidida por una ley universal. Tal y como expresara fray Luis de León, «todo existe *distinto y junto*, todo es diferente pero a la vez puede armonizarse»” (1996: 82). Así, Stanisław Barańczak habla de Herbert como “eterno dualista”, entre el paraíso y la desherencia (2001). El poeta se halla en una situación que parece sin solución, entre contrarios (que es lo que, en la opinión de Barańczak, decide sobre la originalidad de su obra). En la opinión de Janion, el clasicismo de Herbert es “el clasicismo dualista” (“*klasycyzm rozdwojony*”), que “conoce los secretos de la ruptura romántica”⁷ (Przybylski, 1978: 11). La obra poética de Colinas también se caracteriza por esta armonía dialéctica, afirma Luis Alonso Gutiérrez (2000: 30), quien menciona la coincidencia de los opuestos en la poesía del autor español. Además, hablando de la poética de Colinas, en no pocas ocasiones, los críticos se sirven del término “romántico”, que ya sugiere una dialéctica respecto a lo clásico.

En la opinión de Ricoeur, nadie tiene acceso directo a sí mismo, por lo tanto, para descubrir su identidad, tiene que referirse continuamente a la cultura. Según afirma Anna Sobolewska, la poesía del siglo XX pretende acceder a la personalidad del hombre especialmente a través de la memoria y la tradición (1997: 64). Una verdadera poesía no puede ser imitación, pues se trata de un diálogo; un diálogo con la tradición, con el mundo, con uno mismo. La búsqueda de la armonía significa, por lo tanto, un viaje hacia el origen, hacia las raíces a través de la cultura, por lo cual los llamados clásicos parecen fusionar las grandes tradiciones. Este es el caso de ambos poetas. El cosmos (como orden, armonía) garantiza el conocimiento universal de las reglas de comunicación humana, dice Przybylski (1978: 14-15), y Colinas y Herbert las encuentran en la cultura, por ejemplo en los mitos de la cultura mediterránea. Asumen la tradición, la hacen propia, aunque también se sirven de ella para contradecirla, lo cual, sin embargo, significa que sigue estando viva para ellos.

6. “Klasycyzm to poszukiwanie zagubionej liry Orfeusza”, trad. al español J.W.

7. “który zna tajemnice romantycznego rozdarcia”, trad. al español J.W.

No se trata, evidentemente, de la simple denominación “poetas de la cultura”. En opinión del mismo Colinas, “no basta con copiar o repetir la realidad, o los temas de la tradición. Hay que hacerlo con palabra que se distinga, con palabra nueva”⁸. No se trata de renovar los ideales antiguos, de repetir, parece confirmar la afirmación del español el estudioso polaco, Przybylski (1978: 16). ¿De qué se trata entonces? De la “asimilación de diversas tradiciones poéticas y literarias de distintos momentos históricos” que “se configura como un diálogo vivo con las mismas y no supone mera imitación (...)” (Puerto, 1996: 60). Por lo tanto, la lectura de la poesía del poeta español y del polaco lleva a la conclusión que a través del culturalismo buscan dicha armonía, a través de la experiencia expresada en la cultura llegan en algún momento a sufrir la dolorosa sensación de que la armonía no existe. Se sirven de la tradición como vía de conocimiento. Como afirma Małgorzata Mikołajczak, comentando el poema del poeta polaco “Domysły na temat Barabasy”⁹, Herbert parece comprobar si la tradición se puede aplicar a la situación del hombre contemporáneo y la contrasta con otros sistemas filosóficos. Los mismos procedimientos se observan en Colinas.

Otro rasgo que une a los dos poetas es que la poética de ambos está sometida a un proceso de intelectualización. De la arquitectura intelectual en la poesía clásica habla Małgorzata Mikołajczak al analizar la poesía de Herbert, añadiendo que la precisión del análisis no niega emoción y el sentimiento de la ruptura interior. El clasicismo, comprueba Henry Peyre, mencionado por la autora polaca, el autor del libro *¿Qué es el clasicismo?* (Peyre, 1985), no identifica la precisión del análisis con el culto de la razón y la confianza en la lógica. El clásico representa la realidad con un objetivismo que significa el interés por lo externo y lo interno del hombre, por lo visible y lo invisible. Las reglas, continúa Mikołajczak, no son una convención intelectual o una obligación exterior, sino un medio para conseguir la belleza, que consiste en decoro (conveniencia). Por ello, las decisiones que toman ambos autores respecto a la versificación no son casuales. Colinas “emplea versos regulares, medidos, como el alejandrino (...) o elige una forma versal más libre, pero siempre busca el rigor (precisión, austeridad, exactitud, tono) en la construcción del poema y la musicalidad del lenguaje (...)”, afirma José Paulino Ayuso (2002: 135), lo cual parece comprobar otro autor: “La rítmica, la dicción, en esta poesía, es de corte clásico, con predominio de los versos imparisílabos (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos). Dicción sujeta, por tanto, a medida” (Puerto, 1996: 67). Por su parte Mikołajczak, comentando la versificación de Herbert, concluye diciendo que es clasicista (especialmente en el primer periodo de su obra) el interés del poeta por las formas métricas antiguas, por ejemplo el hexámetro, adaptado y modificado de varias maneras (2004: 20). La misma autora afirma que la belleza se debe, entre otras cosas, a una correspondencia perfecta entre la materia artística y el modo de expresarla, hablando del principio del decoro, al que parecen pretender los dos au-

8. En su página web.

9. El título en la traducción de Xaverio Ballester: “Conjeturas sobre Barrabás”.

tores. Una cierta desnudez expresiva y brevedad, hasta la ascesis de la palabra poética, podrían considerarse como resultado de la intelectualización de proveniencia clásica en ambos poetas.

Para concluir, después de haber presentado los rasgos generales, considerados como clásicos de dos poetas, se podría formular otra pregunta: ¿es “clásico” el término adecuado? Maria Janion, la estudiosa polaca, refiriéndose al carácter del clasicismo polaco de la última época, concluye que se trata “de un clasicismo modificado” (Przybylski, 1978: 11). ¿Sería esta la denominación más oportuna? Emplear un término especificado de tal manera significaría evitar una palabra tan ambigua. Algunos estudiosos polacos también presentan otra posibilidad de entender el término comentando los fenómenos en la poesía polaca reciente como el espíritu de la cultura antigua o una emanación del clasicismo histórico; algunos hablan del “espíritu tenaz del clasicismo” (Legeżyńska, 2009: 54). Sin resolver aquí la cuestión compleja del término literario conviene decir que, aunque cada uno de los poetas sigue evidentemente su propio camino, en la opinión de los críticos se observan varios rasgos que pueden considerarse como comunes. Especialmente, podría afirmarse que lo común de Colinas y Herbert surge de las mismas fuentes: la misma tradición cultural. Ambos autores parecen descubrir (y describir) su propia identidad mediante la cultura mediterránea, que tiene para ellos un importante sentido metafísico y con la que entablan diferentes tipos de relaciones. Es indudable que a los dos poetas los une la manera de entender la función de la poesía: la poesía es para ellos vía de conocimiento, el método para alcanzar y retener la consistencia del mundo. A través de ella, los dos realizan su búsqueda de los axiomas, de los principios, entre los que la armonía ocupa un lugar privilegiado.

Bibliografía

- ALONSO GUTIÉRREZ, Luis Miguel (2000): *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*, León, Universidad de León.
- BARAŃCZAK, Stanisław (2001): *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa – Wrocław, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BLANCO DE LA LAMA, Asun (2008): “La luz en la poética de Antonio Colinas”, *Insula*, 737, pp. 4-6.
- LEGEŻYŃSKA, Anna (2009): “Jeśli nie klasycyzm, to co? Próba rozpoznania jednej z odmian świadomości poetyckiej po 1989 roku”, *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, ed. T. Cieślak y K. Pietrych, Kraków, Księgarnia Akademicka, pp. 53-64.
- MIKOŁAJCZAK, Małgorzata (2004): “*W cieniu heksametru*”, Zielona Góra, Uniwersytet Zielonogórski.
- PAULINO AYUSO, José (2002): “Antonio Colinas”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 17, pp. 131-135.
- PEYRE, Henry (1985): *Co to jest klasycyzm?*, tłum. M. Żurowski, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- PUERTO, José Luis (1996): "Antonio Colinas: la poesía como itinerario de purificación", *Cuadernos Hispanoamericanos* 556, pp. 59-84.
- PRZYBYLSKI, Ryszard (1978): *To jest klasycyzm*, Warszawa, Czytelnik.
- SOBOLEWSKA, Anna (1997): *Maksymalnie udana egzystencja*, Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.

Miradas en red en *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas

M^a Àngels Cabiró Badimon
Universidad Autónoma de Barcelona

Palabras clave: Enrique Vila-Matas, Doctor Pasavento, autoficción, Walser, dinámica textual.

1. Introducción

Antes de proceder a la lectura de *Doctor Pasavento* el lector puede tener cierta información en relación a ciertos elementos extratextuales que posteriormente el propio texto referenciará. Se trata, por ejemplo, de la imagen que encontramos en la portada del libro y que corresponde a una fotografía de Emmanuel Bove y su hija Nora en un jardín de Luxemburgo. Es una ilustración procedente de una foto de los archivos de Emmanuel Bove de París, de 1924. El personaje Pasavento nos explicará en un momento de la novela que tuvo una hija, de nombre Nora, fallecida a los quince años por culpa de la droga; y seguidamente, el narrador establecerá la vinculación con Bove al que considerará el Walser de la rue Vaneau. La relación se irá estrechando después de la visita que el protagonista hace al Doctor Humbol y empezará a leer las novelas de Bove porque deseará encontrar datos de su biografía que le confirmen que vivió en el 1928 en la planta baja de la rue Vaneau. Citando sus palabras en la novela, nos dice:

Mi ejemplar de *Mis amigos* incluye una fotografía invernal en blanco y negro en la que se ve al Walser de la rue Vaneau con corbata, abrigo negro y elegante sombrero, posando junto a su hijita Nora en la que parece una terraza que da a un jardín. La foto es triste y, aunque no siempre, muchas veces, cuando la miro, creo ver un gran parecido entre Nora Bove y mi hija Nora Pasavento cuando ésta tenía los tres años que aparenta Nora Bove en la fotografía. Eso me conduce a una extraña desesperación. (337-338)

También nos explicará el título, el de *Doctor Pasavento*. En el propio texto, el narrador nos especificará que el doctor Pasavento es un colega

(...) del hospital de Manhattan en el que trabajé un buen número de años” (...) “Es un nombre metafísico, Dios mío. Pasa y pasa el viento y pasa el mundo, Pasavento, Pasamundo, Pasamonte, vagabundo, vaga el viento, voy al monte, don Genís de Pasamonte...”, dijo en un tono descaradamente burlón. (326)

Pasavento, como Pasamonte, asume diversas identidades o desdoblamientos y sigue su ideal de desaparecer vivo en la literatura, como si estuviera haciendo referencia a las ideas de Barthes en muchos momentos. Tal como nos explica el mismo Vila-Matas en su página web, hay en *Doctor Pasavento* “una mirada” a la teoría literaria de manera recurrente, “de Montaigne a Blanchot”, y añadiríamos, una mirada a don Genís de Pasamonte, el bandolero que conoce don Quijote y que podemos recordar en un breve diálogo, cuando dice:

-¿Y cómo se titula el libro?- preguntó don Quijote.
 -La vida de Ginés de Pasamonte- respondió el mismo
 -¿Y está acabado?- preguntó don Quijote.
 -¿Cómo puede estar acabado – respondió él-, si aún no está acabada mi vida?
 (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, cap. 22)

Este corto dialogo, entre don Quijote y Ginés de Pasamonte relacionando literatura y vida¹ nos recuerda las reflexiones que en el mismo sentido menciona Vila-Matas en *Doctor Pasavento*. Especialmente, cuando establece las diferencias entre los principios y los finales en la vida y la literatura misma. Nos dice:

No estaba nada claro que cualquier fragmento de nuestra vida fuera precisamente una historia cerrada, con un argumento, con principio y con final.

El punto y aparte era algo intrínseco a la literatura, pero no a la novela de nuestra vida. A él le parecía que cuando escribimos, forzamos el destino hacia unos objetivos determinados. “La Literatura”, me dijo, “consiste en dar a la trama de la vida una lógica que no tiene. A mí me parece que la vida no tiene trama, se la ponemos nosotros, que inventamos la literatura”. (103-104)

Vila-Matas escoge el paradigma del viaje como trama ideal para la literatura, y el paseo para explicar la ficción anímica. Este trabajo tiene el objetivo de analizar esta mirada en red, fragmentada, que favorece una aproximación empática, de cercanía, y que pide al mismo tiempo una lectura atenta para que podamos relacionar, recordar e identificar reflejos y miradas en la propia literatura. Y ello es especialmente evidente en la figura de Walser, al que se acerca con dos de sus metáforas iniciales y principales, “una alameda del fin del mundo” y “la pasión por desapare-

1. Kunz inicia el prólogo de su libro *El final de la novela* con esta referencia a Ginés de Pasamonte. Ginés de Pasamonte que es el autor de una autobiografía picaresca (Kunz, 1997: 7). Este personaje aparece en el Quijote disfrazado y asumiendo identidades alienas. Dicho aspecto parece que Vila-Matas lo interpreta como una metáfora del enmascaramiento del autor en la obra literaria.

cer”, para ir representando nuevos sentidos y articulaciones de su ficción anímica. Constatando que la experiencia mental, la experiencia emocional, rompen la distancia temporal de los tiempos y nos transfieren palabras, que identificamos como de otros. Hablamos de fenómenos que nos recuerdan la intertextualidad, pero en el sentido de viaje de palabras, de palabras que nos recuerdan otros textos, de unidades microtextuales. Por ejemplo, en *Doctor Pasavento* identificamos la palabra walsleriana, especialmente, que se convierte en significante del mundo del doctor Pasavento; nos referimos, por ejemplo, a sus “rincones”, sus “regiones inferiores”, sus “ceros a la izquierda”, a su “sombbrero”.

A Vila-Matas le gusta el Quijote como símbolo. Nos lo explica, por ejemplo en su página web hablando de *El mal de Montano*². *Doctor Pasavento* formaría parte de una trilogía conjuntamente con *Bartleby y compañía* (2000) y *El mal de Montano* (2002). Por lo tanto, podremos reseguir esta mirada al *Quijote* en algunas de las palabras textuales de *Doctor Pasavento* cuando nos lo sugiere en la propia dinámica del texto. Porque, además, se trata de una referencia que se repite, que aparece y desaparece, en diferentes momentos del relato. Por ejemplo, cuando nos dice que es un tipo de narrador moderno que *no escribe desde una ciudad sin nombre*:

De modo que quiero decir que estoy aquí frente a un mar y un abismo, veo la línea del horizonte y paseo por alamedas mentales en ese fin del mundo en el que se ha plantado mi cerebro, pero no escribo *desde un lugar sin nombre*. Lo hago desde una habitación de hotel de una ciudad muy concreta. (57-58, cursivas nuestras)

O en otro momento, más adelante cuando sigue diciendo:

No, ya ha habido suficientes literatos que se han movido por *lugares de cuyos nombres no han querido nunca acordarse*. Por mucho que no esté escribiendo aquí una novela ni me dirija a nadie más que a mí mismo, creo tener la misma responsabilidad de quienes escriben para ser leídos. Estoy aquí frente a un mar y un puerto y frente a un abismo, veo la línea del horizonte desde esta ventana de la séptima planta del hotel y paseo por alamedas mentales en este fin del mundo en el que se ha plantado mi cerebro, *pero no escribo desde un lugar sin nombre*. Lo hago desde esta habitación del Hotel Madeira de la bella ciudad de Lokunowo. (295)

Reflexiones fragmentadas para acceder a lo que Vila-Matas mismo refiere como “la desarticulación del gran estilo clásico” (205).

Por una parte, podríamos considerar este lugar creado llamado Lokunowo como la manera de referirse a la enfermedad mental de nuestros días, aspecto que no voy

2. En el web, Vila-Matas explica que en *El mal de Montano* representa “El itinerario de un moderno Don Quijote, lanza en ristre contra los abundantes enemigos de la literatura. La historia de una bella fuga mínima, llena de desvíos que llevan al abismo y al vértigo de la escritura y la vida. Un intento más de huir de lo establecido para tratar de crear la belleza extraña de un estilo y decir cosas distintas.” (http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_elmaldemontano.html)

a considerar en este trabajo. Pero construye, crea, este afortunado neologismo para ilustrar y denominar de forma crítica, como corresponde a un doctor en psiquiatría, los microgramas de Wálsler, refiriéndolos como “micrograma lokunowés”; que si me permiten, por homofonía en él resuena una significación latente, en el sentido que lo podríamos descomponer en loku-no-ho-és (si pensamos en la otra lengua de Vila-Matas, aunque no literaria, el catalán: todo un atrevimiento creativo de lectura). Pero de todas maneras, sin estirar tanto dicha significación, y siguiendo el hilo que nos ocupa, parecería que “Lokunowo” tiene más a ver con “un lugar nuevo”, en contraposición a las ciudades “de cuyo nombre no quiero acordarme” y que representaría este lugar nuevo de la ficción, y especialmente nuevo en el sentido que aún está siendo explorado.

Incluso podríamos decir que la temática no está tanto en que la ciudad tenga o no tenga nombre, es decir, en su representación metafórica, sino más bien en una dinámica textual que corporiza, en esta manera de hacer aparecer y desaparecer ciertos elementos o contenidos o miradas a lo largo de la novela, que crea una sensación de red, de continuidad a pesar de la fragmentación referida. De hecho, podríamos preguntarnos si no hay en *Doctor Pasavento* un rechazo implícito a la tradición realista española “inaugurada” precisamente por el Quijote, o incluso a los temas de la locura allí trazados³. Vila-Matas crea en *Doctor Pasavento* un espacio narrativo en el que casi podríamos decir que abandona el mundo real de los viajes o que estos simplemente le sirven de marco para referenciar otros viajes que son predominantemente mentales. Viajes que atienden al acontecimiento (12, 19), en el sentido de hecho psíquico, de acontecimiento de pensamiento que crea una malla narrativa en registro simbólico y con dinámica propia.

2. Reflexiones desde la crítica

Los críticos han referido esta trama fragmentada en sus reseñas. Por ejemplo, el crítico Ródenas (2007: 172) subraya que es imposible reproducir una versión unívoca de la realidad. Que la realidad como entidad sólida y universalmente verdadera se ha desplomado. Y que por lo tanto, la novela ha evolucionado, la novela póstuma, la novela después de la novela, ha seguido diferentes caminos que van desde la eliminación de la acción que sustenta el progreso argumental hasta la configuración borrosa y arquetípica de los personajes.

En esta misma dirección coincidiría con Cristina Oñoro, cuando realiza una valoración de la trayectoria literaria de Vila-Matas, de sus más de treinta años de escritura, considerando que se trata de un itinerario en el que “encajan perfectamente las piezas”, diciendo que:

3. Otro momento cervantino viene referido en el personaje de Ricardo Morante, un sabio con memoria y salud mental inestable, que empieza a salir con Leonor. “Ricardo i Leonisa”, pensando en los protagonistas de un cuento de Cervantes.

No obstante, que uno viaje sin rumbo para perder países no significa que el viaje carezca de sentido y, lo que es más importante, no implica necesariamente que uno no llegue nunca a ninguna parte. Y lo mismo podríamos decir de la actividad literaria entendida en términos de paseo: aunque la obra sea fragmentaria, hija mestiza de ensayo y ficción, insólito híbrido de texto y paratexto, no significa que la escritura no trace un trayecto y hasta un proyecto literario. Por eso, a pesar de su naturaleza fragmentaria y mestiza, la producción literaria de Vila-Matas exige ser leída íntegramente, como una unidad: cada novela, ensayo y cuento es un fragmento, pero un fragmento que ilumina los demás; se trata de una obra en proceso, marcadamente experimental,... (Oñoro, 2008:35)

Añadiría, que en *Doctor Pasavento* esta fragmentación adquiere lo que podríamos denominar potencia heurística del texto. El narrador nos pasea por unos lugares mentales que denomina una “alameda del fin del mundo” y que viene acompañada de la segunda metáfora fundamental, “la pasión por desaparecer”. Con estas dos metáforas nos abre *Doctor Pasavento* este viaje desde la subjetividad para hablar del mundo y especialmente del mundo literario, su mundo. Sería lo que Ródenas viene a considerar en relación con Vila-Matas, que se ha convertido en un novelista a quien interesa la literatura como globalidad.

El “paseábamos” con que nos introduce el incipit, lo asociamos enseguida a Walser, a Robert Walser, el escritor suizo que fue internado durante veintitrés años en el manicomio de Herisau hasta que murió, un día de Navidad paseando en la nieve cerca del sanatorio. A lo largo del relato, hará referencia a las visitas que Walser recibió de Carl Seeling y que dejó escritos en *Paseos con Robert Walser*. Todo ello, nos lleva a pensar, como si en Walser descubriera el fragmento, el frágil género del micrograma.

La narrativa de Vila-Matas queda lejos de la novela realista, de aquellas narraciones que nos remetían al antiguo arte de explicar las historias y que en gran parte tenían su origen en la gran novela del siglo XIX. La crítica Carlota Casas Baró nos lo especifica diciendo que:

...en los últimos diez años, escritores con una larga trayectoria narrativa, autores acreditados que han publicado varios y magníficos ejemplos de esa novela de corte clásico y rígidos esquemas, han empezado a coquetear con otro tipo de literatura, recurriendo a una escritura más experimental, especialmente en cuanto a la fusión de géneros como el cuento, la autobiografía, el periodismo o el ensayo (en algunos casos hasta alcanzar su disolución) o a la incorporación de elementos procedentes de la realidad al ámbito de la ficción. (2007: 95)⁴

4. Casas Baró da como ejemplos de esta tendencia narrativa española actual obras como *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, las novelas de Javier Marías – *Todas las almas* (1989), *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana* (2002)- y también la obra poética de Pere Gimferrer, *El agente provocador* (1998), y de Juan Antonio Masoliver Ródenas, *La puerta del inglés* (2001).

En esta misma línea situaríamos la obra de Vila-Matas. Quizás *El viaje vertical* (1999) es su única obra que podríamos situar en los cánones de la novela tradicional. Pero si pensamos en la trilogía de la que forma parte *Doctor Pasavento*, nos damos cuenta de que existe una voluntad de exploración de un nuevo estilo de comunicar, de exploración de las infinitas posibilidades que ofrece la propia literatura.

Para Ródenas, Vila-Matas se ha convertido en un novelista al que le interesa tanto los ámbitos de los escritores, críticos, editores, lectores..., como el ámbito de las actividades intelectivas asociadas. Considera que desde la aparición de *Bartleby y compañía* (2000) y *El mal de Montano* (2002) se podría añadir un nuevo interés del autor por convertir su propia realidad vital en material narrativo.

Felipe Ríos, estudioso de la obra vilamatiana, transcribe una entrevista que realizó al propio Enrique Vila-Matas en el 2007 donde el propio autor destaca dos elementos para caracterizar su obra literaria, el “ensimismamiento ficticio” y “el diario de falsedades”, dice en la entrevista:

Bueno, vamos a ver. Lo único que sé de mi obra es que es muy autobiográfica, más de lo que ya de por sí parece. Aunque paradójicamente no cuento nada que sea particularmente verídico de mi vida. Es un ensimismamiento ficticio, sin pistas reales, de cara al lector de mis libros de ficción. Pero eso sí, puedo seguir ahí perfectamente en ellos, en mis libros, la historia de *mi vida anímica*. Es como si hubiera llevado un Diario de falsedades, que sólo supiera leer –con un lenguaje en clave interna- únicamente yo mismo. Está tal vez instalada toda la obra en una impostura, pero a fin de cuentas, ¿no es ficción interior a lo que me dedico? (2007: 159, cursivas nuestras)

El crítico José María Pozuelo ve en el “fragmento” restos de las ideas de Roland Barthes, en el sentido que estaría favoreciendo un concepto de la identidad repartida y diseminada. Considerando este nuevo espacio de ficción anímica y siguiendo el pensamiento de la crítica Ana Casas vemos que le añade un punto de reflexión a la obra de Vila-Matas subrayando que ficción y verdad no son decididamente antagónicas, sino, más bien, una vía de indagación experimental. Sobre todo, Ana Casas remarca que la escritura autoficcional en relación a la autobiográfica acaba substituyendo el principio de sinceridad por la expresión de una subjetividad, que a través de la ficción, nos dice: es capaz de acceder a una realidad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, y que, gracias a subvertir las formas y los pactos de lectura habituales, logra instaurar una relación del escritor con la verdad” (Casas, 2009). Esta realidad íntima, construida con hechos psíquicos, es, a mi entender, la que encontramos en *Doctor Pasavento*.

3. La dinámica textual

Resulta interesante observar el movimiento estrictamente textual de repetición de las dos metáforas mencionadas. Dicho despliegue metafórico posibilita la crea-

ción como de un tejido, de una red que va ampliando sus sentidos. Reseguiremos la primera, “una alameda del fin del mundo”, para ejemplarizarlo.

En la página 168, nos explica que el doctor Pasavento despierta el 1 de enero con una memoria compacta i trasplantada, sufriendo una angustia progresiva por la pérdida que esto le representa del puzle de memorias que tenía anteriormente. Atrapado en un estado de desesperación, reflexiona sobre el mito y especialmente sobre el mito de la fantasía poética de la Patagonia que representa un estado de la belleza que le conduce a la desolación por la simple reiteración y que denomina, más adelante, “bella desdicha”. Cito las palabras del narrador cuando dice que:

Pensé en esto y después me acordé de la alameda del fin del mundo por la que un día había yo transitado. (...) Me dije que la Patagonia o el manicomio de Herisau eran, por supuesto, metáforas. Desde hacía unos minutos, el manicomio de Herisau era mi metáfora personal del fin del mundo. (168)

Recordemos que Herisau es el manicomio suizo donde fue ingresado Walser durante veintitrés años.

En la página 217, el doctor Pasavento ya convertido en doctor en psiquiatría, se dirige con su amiga Yvette a Basilea para visitar Herisau. Tiene la fantasía de preguntar si sería posible que lo dejaran trabajar como médico en el manicomio o, por el contrario, que lo dejaran quedar ingresado como enfermo mental, para poder llevar durante un tiempo una vida en el anonimato y dedicado a la escritura privada. El narrador dice:

al explicarle que buscaba encontrar un espacio oculto y sereno para una escritura privada, una escritura de análisis de los lances que fuera viviendo a lo largo de mi viaje de explorador de los límites del concepto de *fin del mundo*, siempre pensando en ese concepto como si fuera el único y yo, además, me hubiera instalado ya por fin en mi abismo favorito. Para luego traicionarlo, claro. Traicionarlo y cruzar la frontera del concepto único de fin del mundo, ir más allá y ver desde lejos el temblor del mar, y finalmente llegar a un silencio litoral sin pájaros. (217, cursivas nuestras)

Aquí, la referencia principal es la exploración de los límites de la enfermedad mental. Seguidamente, en la página 219, el doctor Pasavento sigue en compañía de su amiga Yvette y cansado, dice, de pensar en su propia identidad, se dispone a visitar las calles de Basilea y su catedral. Nos apunta el narrador:

Había una peluquería, una hermosa puerta monumental flanqueada por dos torreones llamada Spalentor, una tienda con objetos del Tíbet (país cuya independencia Basilea apoya), una vistosa fábrica de pianos, *una alameda* que me recordaba la que había visto junto al castillo de Montaigne. (219, cursivas nuestras)

En la página 230 el doctor Pasavento ahora acompañado por Yvette y Beatriz, una amiga suya austríaca que vivía en Herisau desde hacia tiempo, se disponen a visitar “mi fin del mundo, ante mi Patagonia personal”:

Iba pensando en todo esto cuando, a mitad de la ascensión por la colina, tal vez porque habíamos comenzado a estar a un nivel alto sobre el mar, comenzó a nevar. Parecía como si un misterioso ser estuviera disponiendo esos efectos especiales para que yo quedara fascinado. Fuera, los silenciosos copos. Tal vez porque Walser había muerto sobre la nieve, yo siempre había imaginado el manicomio de Herisau rodeado de prados y abetos verdes nevados. (230)

Finalmente, en la página 275, después de haber pasado once días en Herisau vuelve al Hotel de la rue Vaneau. El doctor Pasavento mira de pasar inadvertido pero Eve Bourgois, representante de la editorial francesa, reconoce al escritor y le dice que pensaba que se había encerrado a escribir una novela sobre la rue Vaneau. Él responde: “Apenas sabía yo qué decir. La sublimación de mi mundo de desaparecido acababa de derrumbarse de golpe. [...] De hecho, siempre he pensado que viajar a la Patagonia debe ser como ir hasta el límite de un concepto, como llegar al fin de las cosas”. Eve Bourgois estaba en conversación con un joven escritor de Zúrich, Pere Mermet, que también interviene en la conversación. Pasavento dice: “De hecho, siempre he pensado que viajar a la Patagonia debe ser como ir hasta el límite de un concepto, como llegar al fin de las cosas”. Eve añade: “te veo ahora aquí y sé que es cierto que estás, pero también sé que parece que no estés”. Mermet acaba preguntando “¿Así que usted cree que *desaparecer es llegar al fin de las cosas?*” (275).

Es decir, a mi entender, Vila-Matas utiliza la representación metafórica no solo para ficcionalizar la subjetividad del sujeto y la expresión de sus experiencias y pensamientos de una manera amplia, rica y simbólica; sino también para considerar la metáfora más allá de su vertiente semántica y acercarnos a su vertiente más pragmática, de acción comunicativa entre el autor y el lector. Ello lo consigue con un factor repetición a lo largo del relato, que podríamos referir como el paseo de la metáfora en propio relato.

Bibliografía

- CASAS BARÓ, Carlota (2007): “Las voces del ventrílocuo”. Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Arco /libros, S.L., Universidad de Neuchâtel (Suiza).
- CASAS, Ana (2009): “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”, en: Schlickers, Sabine; Ana Luengo y Vera Toro (ed.), *La auto(r)ficción en la narrativa española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert (en prensa).

- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Planeta, Edición, introducción y notas de Martín de Riquer.
- KUNZ, Marco (1997): *El final de la Novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Gredos.
- MASOLIVER, Juan Antonio (2007a): “Vila-Matas y el viaje al fin de la noche”. Heredia, M., (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Candaya, Barcelona.
- , (2007b): “Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: En torno a *Lejos de Veracruz*”. Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas*, Arco /libros, S.L., Universidad de Neuchâtel (Suiza).
- OÑORO, Cristina (2008): “Del juego a la ficción, de la ficción al silencio. Los trayectos literarios de Enrique Vila-Matas”, en *Quimera*, N° 295, juny, págs. 34- 40.
- POZUELO YVANCOS, José María (2007): “Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas”. Heredia. M., (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Candaya, Barcelona.
- RÍOS BAEZA, Felipe (2007): *Un traje de Arlequín: El escritor y su oficio en la obra de Enrique Vila-Matas*, Trabajo de investigación dirigido por Dr. Gonzalo Pontón., UAB, Barcelona.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”. En Andres-Suarez, Irene/Casas, Ana (eds.): *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco/Libro (col. Cuadernos de narrativa), págs. 153-172.
- VILA-MATAS, Enrique (2007): “Aunque no entendamos nada”. En Andres-Suarez, Irene/Casas, Ana (eds.): *Enrique Vila-Matas*. Madrid, Arco/Libro (col. Cuadernos de narrativa), págs. 11-27.
- , (2005): *Doctor Pasavento*. Anagrama. Barcelona.

La narrativa de Enrique Vila-Matas: De espaldas a la tradición hispánica

Purificació Mascarell
Universitat de València

Palabras clave: antirrealismo, autoficción, hibridez de géneros, metaliteratura, neovanguardismo

1. La recepción internacional de un autor poco nacional

Enrique Vila-Matas nace en Barcelona en 1948. Con 23 años escribe su primera novela, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, pero el éxito literario no le llegaría hasta 1985, con la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil*. Pese a la positiva acogida del club *shandy* entre la crítica extranjera, en España sólo se convertirá en escritor de culto a partir 2001 y gracias a *Bartleby y compañía*, el catálogo de los escritores que decidieron dejar de serlo. Su tetralogía sobre las patologías de la escritura (Pozuelo Yvancos, 2007: 384) se completa con *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* y *Doctor Pasavento*, obras con las que se consagrará como uno de los escritores más importantes del cambio de siglo español.

Sin embargo, su relación antagónica con la literatura española le ha caracterizado desde sus orígenes, como vamos a tratar de analizar en este trabajo. Quizá debido a que su recepción fuera de las fronteras españolas ha sido muy potente. En Latinoamérica, ha sido definido por Rodrigo Fresán como el más argentino de los autores españoles y es Doctor honoris causa por la Universidad de los Andes (Venezuela). Ha recibido uno de los premios más prestigiosos del continente, el Rómulo Gallegos (2001), además del premio del Círculo de Críticos de Chile (2003). En tierras europeas tampoco le han faltado reconocimientos. En Italia se le ha otorgado el Premio Internazionale Ennio Flaiano (2006) y el Elsa Morante en el apartado Scrittori del Mondo (2007), así como el Internazionale Mondello por su novela *Doctor Pasavento* (2009). Aunque tal vez sea en Francia donde su trayectoria se ha visto más recompensada: Prix du Meilleur Livre Étranger y prix Fernando Aguirre-Libralire (2002), Prix Medicis-Étranger (2003) y caballero de la Legión de Honor de Francia. Al mundo anglosajón, que de momento no le ha favorecido en premios, Vila-Matas lanza un guiño en su última novela, *Dublínescas* (2010) y desde su con-

dición de caballero de la Orden del Finnegan, compuesta por veneradores del *Ulysses* de James Joyce.

Quizá la mejor manera de abastar la proyección internacional del autor barcelonés sea repasando los treinta idiomas a los que se ha traducido su obra: francés, inglés, alemán, italiano, ruso, japonés, árabe, griego, serbio, sueco, holandés, húngaro, hebreo, turco, noruego, rumano, polaco, coreano... El impacto mediático de Vila-Matas fuera de las fronteras españolas se calibra a través de su impecable página web donde encontramos enlaces a reseñas en *Le Monde des Livres* o *Le Magazine Littéraire*, charlas organizadas por el PEN Club con Paul Auster o su reciente participación en el festival Franco-Irish de Dublín.

2. Escribir en contra del realismo español

En el panorama global del fin de siglo, las poéticas narrativas de la posmodernidad pueden resumirse en dos, tal como sostiene Joan Oleza (1996): un neomodernismo descendiente directo de las vanguardias y un nuevo realismo defensor del arte comprometido con la realidad. Vila-Matas se enclava en la primera tendencia por cada uno de sus rasgos: el empleo de un yo subjetivo y fragmentario frente a un yo social; el desinterés por la realidad y cualquier manifestación artística que se inspire en ella; la presentación de espacios ajenos a la identidad colectiva, en un afán de cosmopolitismo; la defensa de una ética exclusivamente literaria; la hibridez de géneros —reflexión teórica entreverada de ficción—; la ruptura de la linealidad del relato huyendo de la narración en tiempo de crónica.

Dentro de las fronteras hispánicas, la novela contemporánea discurre por dos cauces antitéticos —aunque con posibilidades de encuentro: el mestizaje también forma parte de la posmodernidad. Si atendemos al crítico Jorge Carrión (2009: 26), los autores que reafirman su fe en el género *novela* como vehículo de transmisión de historias —e, incluso, de alguna forma de verdad— se oponen a aquellos que apuestan por la disolución del género en otros, la ruptura de las unidades tradicionales y las estrategias autoficcionales. Entre los primeros, por mencionar algunos nombres, señalamos a Antonio Muñoz Molina, Isaac Rosa o Javier Cercas. Entre los segundos, además de Vila-Matas, podemos apuntar a Álvaro Pombo, Fernández Mallo o Justo Navarro.

Pero para entender el estado actual de la novela española y la posición de Vila-Matas dentro de ella, se hace necesario un breve repaso del género a lo largo del siglo XX. La tendencia realista triunfó en España entre los años 30 y 50 de una forma casi totalitaria. A principios de los 60 y ante tal hegemonía, se inició una lucha por establecer una nueva norma literaria. Ex realistas como Goytisolo o Castellet, novísimos como Gimferrer y partidarios del *gran estilo* de Benet lograron crear un clima de sospecha entorno a toda actitud realista, desterrando cualquier autor o texto que mantuviese vínculos con la estética social. La victoria de la autosuficiencia del lenguaje poético tuvo como consecuencia la expulsión de la modernidad de

todos aquellos movimientos no experimentalistas. Redefinidos como *la tradición*, constituyeron el enemigo de los autores neomodernistas, como lo son actualmente de Vila-Matas. El catalán, sin embargo, comenzará su andadura literaria cuando el formalismo toque fondo y se inicie la recuperación de la narración clásica, el gusto más puro por contar historias. Vila-Matas querrá enlazar con el paradigma neovanguardista de los 70, pero el panorama hispánico no está por la labor. De ahí que su obra encuentre una acogida más cálida en el extranjero que dentro de las fronteras españolas. La radical oposición de Vila-Matas contra el realismo español se gesta durante aquellos años y llega hasta hoy en día.

En una entrevista con el crítico Ignacio Echevarría (2007: 210), el escritor declara

No sabe usted cuánto odio esa moda española de los años ochenta que decía que en la narrativa había que volver a contar historias, y punto. ¡Por favor! Hay que restituir el equilibrio entre el placer de contar historias y el experimentalismo tan denostado y del que yo procedo. No se puede seguir escribiendo con las pautas del realismo del XIX, como si nunca hubieran existido el dadaísmo, el surrealismo, la abstracción, el *nouveau roman* o Celan.

De hecho, en los artículos de prensa que firma o en las entrevistas que protagoniza, Vila-Matas no se cansa de reivindicar su lucha contra el estilo de Cela o Delibes:

Encontré en el realismo español un maravilloso contrincante, un fantástico estímulo para poder escribir. Del mismo modo que Kafka, que era muy raro, encontró en su padre, que era hombre normal y sin excesivo interés, una gran mina de ideas que convirtió en el motor de toda su obra, yo encontré en los novelistas y críticos españoles una mina parecida, les debo mucho, ellos me empujaron a escribir. (...) Seamos de verdad realistas: el realismo es el espacio literario en el que se mueven los narradores que tienen miedo a ser originales. Y eso ocurre en España, pero también en todas partes, porque en todos los países cuecen las habas que comía Zola. Ahora bien, hoy en día ¿dónde se ha visto una colección de energúmenos igual que la que hay en España? (Vila-Matas, 2003: 122)

Asimismo, en sus textos de ficción, Vila-Matas no desaprovecha la ocasión para marcar las distancias entre su forma de entender la literatura y la mayoritaria de sus compatriotas. En *El mal de Montano* (Vila-Matas, 2007: 155) define su estilo “a la contra”

Un intento siempre de decir cosas distintas, con humor a ser posible, para romper con la falta de ironía del monólogo anticuado y único del patriarca. Un estilo sin demasiados personajes literarios de carne y hueso. Un estilo en rebeldía contra todo, sobre todo contra el soporífero realismo español, un estilo siempre irónico con las marquesas

y proletarias, amantes y prostitutas, que entran y salen a las cinco de la tarde en las novelas españolas de ahora.

3. Un mapa universal de la literatura como guía

Vila-Matas, motivado por su animadversión hacia los amigos de Galdós, buscará sus referentes fuera del ámbito español. Si los periodistas le preguntan qué autores de su país reconoce como maestros, el catalán responde: “No creo en las literaturas nacionales. Pensemos por un momento que Borges, Pessoa y Kafka eran españoles, pensémoslo para que esta fría mañana madrileña mejore” (Armando G. Tejada: 2001). Vila-Matas declara que se identifica más con la libertad creativa de Hispanoamérica que con el canon español aferrado a la tradición y dirigido por “mafias” literarias. Sus grandes referentes dibujan un amplio mapa de la cultura del siglo XX de este a oeste: Calvino, Joyce, Beckett, Duras, Rulfo, Musil, Walser, Canetti, Nabokov, Pitol, Rossi, Pavese...

Su opción de prescindir de la categoría literaria *nacional*, lo inscribió en una tradición “mestiza en la que caben germánicos como Claudio Magris y W. G. Sebald, franceses como Perec, mexicanos como Sergio Pitol y argentinos como el inefable Borges” (Vila-Matas, 2007). Y también algún compatriota rebelde al realismo, como Benet y su discípulo Marías o Álvaro Pombo.

Como explica el crítico mexicano Domínguez Michael (2008), Vila-Matas postula un canon personal y heterodoxo a través de su obra: revitalizador de Paul Morand y Larbaud, recuperador de Blanchot para la literatura, divulgador de Kafka, defensor de Bolaño, admirador de Macedonio Fernández, descubridor de Sebald... El mismo Vila-Matas reconoce en una entrevista¹ su papel de valedor de ciertos autores:

Se ha dicho que le he dado mantenimiento a los clásicos de Borges (a Melville y su Bartleby), pero también es cierto que he acompañado los éxitos de librería de Robert Walser (a quien saqué modestamente del invernadero de las solapas y lo convertí, gracias a *Doctor Pasavento*, en un santo laico), de Georges Perec (uno de los autores que he decidido doblar, duplicar), de Fernando Pessoa (propongo que se multipliquen, como los peces, los heterónimos) y de Witold Gombrowicz, el noble polaco al que algún imbécil debería dejar de manosear.

¿Por qué es tan importante repasar los autores de referencia de Vila-Matas? Porque toda la novelística del catalán está impregnada de su influencia. De hecho, su particular teoría literaria se resume en “seguir el humo de las prácticas literarias de los demás” (Vila-Matas, 2003: 131) y dar forma a la creación propia circulando por la privilegiada ruta de los grandes maestros. En *El mal de Montano*, el narrador

1. Disponible en esta dirección: <http://www.iblnews.com/story.php?id=41201> [Consulta: 6/05/2010].

y protagonista se define a sí mismo como un vampiro o parásito que chupa a sus autores preferidos para construir su propia literatura y su propia existencia a partir de la acumulación de citas, vivencias o comentarios sus maestros. El estilo propio es fruto de la colaboración involuntaria de los grandes escritores del XX.

4.- De viaje por el universo vilamatiano

4.1. Autoficción e hibridez de géneros

Las novelas de Vila-Matas se sitúan de espaldas a la tradición hispánica tanto por su forma como por su contenido. En *París no se acaba nunca* (2003), Vila-Matas sitúa su aprendizaje literario en un espacio mítico de la cultura europea, París, concretamente en su barrio bohemio por excelencia, el *Quartier Latin*. Declara que huye de la chata realidad española de los setenta para impregnarse de la ciudad del Sena, hervidero cultural y artístico del continente. Aunque se trata de una revisión irónica de sus años jóvenes, tras el tono burlesco se encuentra toda una declaración de principios: su vocación literaria se fraguó lejos de España, en la buhardilla de Margarite Duras e inspirado por seguir los pasos de su amado Hemingway.

París no se acaba nunca es un ejemplo perfecto de autoficción: la vida del escritor se pasa por el tamiz de la literatura. El resultado es un tipo de narración que triunfa entre los autores contemporáneos por ser, según Winston Manrique (2009)

Más acorde a estos tiempos de individualidad, del supuesto desprestigio de la ficción, de la avidez de los lectores por historias verídicas, de la necesidad del lector de que le reconstruyan el mundo y poder reconocerse en él, de lo difícil que es competir con tantas historias increíbles divulgadas por los medios de comunicación; y en España, por la desinhibición de hablar [los autores] de sí mismos tras un pasado de miedos y de la pérdida de prejuicios sobre los géneros que cuentan vidas.

Joan Oleza (1993: 60) enlaza el fenómeno de la autoficción con la crisis del sujeto moderno y su necesidad de autoexplorarse y reivindicarse pese a la fragmentación que lo invade

Toda una dimensión de la novela moderna, e incluso de la postmoderna, se nutre de la desaparición de las fronteras entre personaje y narrador. (...) La postmodernidad se recrea en narradores que han encerrado el mundo en los límites de su propia percepción y que han acabado narrándose a sí mismos. En la crisis de la modernidad que Habermas ha teorizado, la novela inaugura un gesto de Narciso.

La reelaboración y potenciación de la primera persona ha contado con grandes representantes a lo largo del siglo XX: Céline, Duras, Philip Roth, Bernhard o Sebald. Pero ha tardado en implantarse en España, donde la idea de gran novela

se asociaba a la tercera persona o un yo colectivo. Con la publicación de *Dietario voluble* en 2008, Vila-Matas se convierte en uno de los mejores exponentes del modelo narrativo de la autoficción en nuestro país. Apuesta por una fórmula que prescinde de las fronteras entre ficción, ensayo y biografía. El libro es un diario literario o especie de guía que permite vislumbrar la arquitectura interna de su obra y que combina las experiencias de lectura y de vida, la memoria personal y las ideas de un ensayista.

Vila-Matas rompe los corsés de las tradiciones textuales y, situado en el fin de siglo y en la estela de la modernidad, juega gozosamente con los géneros. Si la modernidad otorga derecho al artista para dinamitar la norma establecida, no debe extrañarnos que se cuestionen los códigos de género y se apueste por la heterogeneidad, la mezcla y los mutantes (Oleza, 1994). No hay fronteras conceptuales: todo es escritura, textualidad, en definitiva, literatura. El propio Vila-Matas lo proclama abiertamente: “Los lectores del siglo XXI serán lectores de libros de pensamiento y de ensayos críticos o de novelas-ensayo, o no serán. Las novelas de aventuras ficticias quedarán como un recuerdo ingenuo del pasado, o como un entretenimiento del domingo por la noche.” (Vila-Matas, 2003: 128)

4.2. La fiesta *shandy*: metaliteratura

¿Qué género son *Bartleby y compañía* (2001) o *Historia de la literatura portátil* (1985)? Se trata de novelas de una gran transgresión, por eso no son fácilmente etiquetables. Su estructura viene determinada por un narrador en primera persona que se confunde, en ocasiones, con el autor que firma el libro, un investigador apasionado por la literatura que nos ofrece los resultados de sus pesquisas. Sus averiguaciones en torno a escritores reales con vínculos insospechados son la materia que compone la novela.

En el caso de *Bartleby*, e inspirándose en el personaje de Melville que siempre prefirió “no hacerlo”, se presentan en forma de notas a pie de página las anécdotas de docenas de autores que decidieron dejar de escribir. Las razones que les empujaron a este callejón sin salida se exploran en una novela con protagonistas atípicos: Walser, Rulfo, Rimbaud, Hofmannstahl, Hölderlin, Larbaud, Salinger... En la heterogénea lista de los “escritores del No” tan sólo brillan dos españoles —omitimos a J. V. Foix por escribir en catalán—: el poeta Juan Ramón Jiménez, que abandonó la literatura tras la muerte de su esposa Zenobia, y un ágrafo clásico de la tradición hispánica, Pepín Bello.

Los *shandies* o miembros de la secreta sociedad de los portátiles son autores, en su mayoría, pertenecientes a las vanguardias europeas de entreguerras. Vila-Matas escribe la fugaz historia de un grupo efímero de artistas unido por extravagantes características. Ser autor de una obra breve que cabe en un maletín, funcionar como una máquina soltera o tener simpatía por la negritud, son algunos de sus rasgos. Duchamp, Walter Benjamin, Paul Morand, Francis Picabia, Paul Klee, Max Ernst,

Georgia O'Keefe, Man Ray, Borges, Huidobro, Vallejo... son algunos de los miembros de la asociación de artistas más descabellada de la historia de la ficción. Abocada a la desaparición por esencia, la sociedad protagoniza su última y más rebelde *performance* en el Ateneo de Sevilla, durante el homenaje a Góngora que fundó la generación del 27. Ante una turba de profesores madrileños, identificados con el prosaísmo y la falta de imaginación, los *shandies* se despedirán dejando su huella lúdica para la posteridad. Sólo cinco españoles militaron en estas insurgentes filas: Juan Gris y Dalí, en calidad de pintores, Lorca, Cernuda y el más vanguardista de todos los españoles, Ramón Gómez de la Serna. Si algo tienen en común estas figuras hispánicas es su rompimiento con los cánones clásicos y una moderna sensibilidad que les ha hecho traspasar fronteras.

En estas dos metanovelas de Vila-Matas, los escritores que participan de ambos grupos o sectas son, en más del 90%, no españoles. Dato muy significativo. Y la literatura y los escritores, como nunca antes había ocurrido en la literatura española, se convierten en los auténticos protagonistas.

Doctor Pasavento o *Dublinesca*, pese a ser novelas con una forma más narrativa, prosiguen el juego metaliterario tan característico de Vila-Matas. En la primera, un escritor español interesado por la desaparición del sujeto moderno inicia su propia fuga sin fin. La figura de fondo es el suizo Robert Walser, el héroe moral de Vila-Matas por su desprecio al poder y al éxito. En *Dublinesca* penetramos en el universo cultural y humano de la capital de Irlanda a través de la historia de un editor fracasado. En el trayecto hay dos extremos: Joyce y Beckett, y en medio, el resumen de la historia de la literatura del XX, el tránsito de la era Gutenberg a la era Google.

4.3. Una tragedia posmoderna con final liberador

En *El mal de Montano* se sintetizan las claves de la escritura vilamatiana. Están presentes la autoficción, la hibridez de los géneros, la metaliteratura, el fragmentarismo, la *mise en abîme*... La novela se compone de cinco partes diferenciadas que se aluden y explican entre sí. Una *nouvelle*, un diccionario de autores que se quiere autobiografía, una conferencia, un diario íntimo y una alucinación.

El lector asiste a la irrefrenable mutación de un virus que provoca una enfermedad literaria, la que lleva el mismo título que la novela. Montano ha perdido la capacidad de escribir y se ha convertido en un ágrafo trágico. De ese estado de esterilidad creativa sólo podrá salir escribiendo un cuento que concentra en siete cuartillas toda la historia de la literatura “enfocada como una sucesión de escritores habitados imprevistamente por la memoria personal de otros escritores que los antecedieron en el tiempo”, de manera que desde la época contemporánea –Justo Navarro, Pessoa o Kafka– la escritura se remonta hacia el pasado –Flaubert, Hölderlin, Shakespeare o Cervantes– hasta llegar a la epopeya del Gilgamesh.

Escapar del bloqueo de Montano es escapar de una concepción nacional y cronológica de la literatura, curarse es comprender que los textos son patrimonio común, una infinita biblioteca interconectada, a la manera hipertextual. Vila-Matas desautoriza la idea de la literatura como conjunto de obras particulares vinculadas a sus autores individuales. La escritura literaria pasa a entenderse como una actividad incesante que se retoma en distintas épocas y lugares por diferentes autores. El texto es una labor de cooperación, un eterno manto de Penélope cuya urdimbre permanece aunque cambiemos el hilo.

En definitiva, estamos ante el triunfo de la escritura sobre el escritor, según el programa estético de los pensadores postestructuralistas de los setenta. Vila-Matas proclama la primacía de la escritura sin principio ni fin, sin límites ni fronteras, sobre la caduca idea de un texto estructurado, clausurado, autosuficiente. Las perspectivas de libertad se vuelven infinitas. De algún modo, cada autor puede inscribirse en la línea de escritores con la que guarde mayor identificación. Vila-Matas se otorga el derecho a desaparecer del canon español y elegir sus orígenes literarios en escrituras extranjeras.

5. El humor como conclusión

Para Domingo Ródenas (2007: 273), el antirrealista Vila-Matas reivindica la tradición de la ruptura que configuraron las vanguardias artísticas de entreguerras, de las que procede por vía directa. Su pertinaz recusación del realismo decimonónico no deja lugar a dudas: es la misma lucha que llevaron a cabo los vanguardistas. Sin embargo, no hemos de olvidar que tras el afán simplificador de Vila-Matas por el cual toda la literatura española –con mínimas excepciones– cabe en el saco del “realismo”, se esconde el deseo de configurarse una personalidad pública al margen del sistema español. De ahí sus frecuentes autocalificaciones de “raro” o “extranjero”. En cierto modo, la posición neovanguardista de Vila-Matas en el panorama hispánico ha sido una construcción propia.

En su huida de la tradición española, Vila-Matas ha querido enlazar con las concepciones literarias de tres grandes de nuestra época: Claudio Magris, W. G. Sebald y Sergio Pitol. Autoficción, fragmentarismo, relato especular, mezcla de géneros, cuestionamiento de ficción y realidad... Son aspectos que comparten los tres autores mencionados con Vila-Matas. Pero, ¿está el autor de *Doctor Pasavento* a la altura de sus tres referentes? La respuesta, basándonos en la calidad literaria y desde nuestro punto de vista filológico, es que no. La complejidad, la trascendencia, el compromiso ético y estético, la profundidad, la precisión léxica, el dominio lingüístico y sintáctico, el despliegue enciclopédico, son rasgos más y mejor desarrollados en los tres autores mencionados. Vila-Matas está lejos del lirismo descriptivo de Magris, de la cuidadosa elaboración de un Pitol o de los laberintos metafísicos de Sebald. Cualquiera que haya leído *El Danubio*, *Vals de Mefisto* o *Austerlitz* puede corroborarlo. En contrapartida, Vila-Matas ha sabido potenciar dos aspectos originales que lo distinguen.

Por un lado, ha colocado a la literatura en medio de sí misma, convirtiéndola en la estrella protagonista de sus novelas. Por otro, y para finalizar, Vila-Matas ha impregnado cada uno de sus textos de ironía y humor. Y aunque la voluntad lúdica la toma de expertos como Perec o Calvino, en la búsqueda de la risa y el mecanismo de la autoparodia, Vila-Matas se distancia de sus amados y melancólicos centroeuropeos para emparentar con la tradición hispánica desde Cervantes, uno de los pocos grandes autores de nuestro país que Vila-Matas reconoce como maestro. Faltaría más...

Bibliografía

- CARRIÓN, Jorge (2009): “Novela *española*: la cursiva y su contexto”, en *Quimera*, nº 313, pp. 26-27.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2008): “*Dietario voluble* de Enrique Vila-Matas y *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*”, en *Letras Libres* (octubre, 2008). Disponible en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13312> [Consulta: 6/05/2010].
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2007): “Un escritor solemne es lo menos solemne que hay”, en *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*, ed. Margarita Heredia, Barcelona, Candaya, pp. 207-212.
- OLEZA, Joan (1993): “La emancipación de las criaturas: el personaje literario y la novela contemporánea” en *Vita Nuova. Antología de escritores valencianos en el fin de siglo*, ed. Ricardo Bellveser, València, Ajuntament, pp. 53-61.
- , (1994): “Final de siglo, ¿final de género?”, en *La Pàgina*, vol. 20, pp. 39-44.
- , (1996): “Un realismo postmoderno”, en *Ínsula*, nº 589-590, pp. 39-42.
- POZUELO YVANCOS, José María (2007): “Final de partida”, en *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*, ed. Margarita Heredia, Barcelona, Candaya, pp. 384-387.
- RÓDENAS, Domingo (2007): “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, en *Vila-Matas Portátil. Un escritor ante la crítica*, ed. Margarita Heredia, Barcelona, Candaya, pp. 273-299.
- TEJEDA, Armando G. (2001): “Enrique Vila-Matas: ‘El canon literario español está dictado por las mafias’”, en *Babab*, nº6 (enero de 2001). Disponible en: http://www.babab.com/no06/enrique_vilamatas.htm [Consulta: 6/05/2010].
- VILA-MATAS, Enrique (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama.
- , (2001): *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.
- , (2002): *El mal de Montano*, Barcelona, Compactos Anagrama, 2007.
- , (2003): *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama.
- , (2003): “Solo o en compañía de críticos”, en *La crítica literaria en la prensa*, ed. Domingo Ródenas, Madrid, Marenostrum, pp.121-132.
- , (2007): “Situarse en el mundo”, en *El País* (5/07/2007).
- WINSTON, Manrique (2009): “El yo asalta la literatura”, en *Babelia* (13/9/2009).

El exotismo interior. “Taller de sedería” de Aurora Luque y la ruta literaria de Ibn Al-Jatib

Lola Juan Moreno
Universidad de las Islas Baleares

Palabras clave: Literatura, viaje, la propia tierra, Ibn al-Jatib, Aurora Luque.

La belleza del cuerpo es un viajero que pasa
Diego de Saavedra Fajardo

1. Viaje y pensamiento

Luis Beltrán e Ignacio Duque escriben en su prólogo a *Palabras de viaje*:

Pensar en el viaje es una de las grandes tareas de nuestro tiempo. [...] Nuestro tiempo ha hecho del viaje un asunto clave. Es tiempo de viaje, tiempo sin fronteras. Los obstáculos del viaje deben ser eliminados, pues son obstáculos al libre pensamiento. Pensar y viajar son dos experiencias paralelas. Son las dos expresiones directas de la libertad. (Beltrán & Duque, 1997: 7)

No deja de ser lícito aceptar que la reflexión sobre el viaje es uno de los grandes afanes de nuestro tiempo y que necesariamente pensar y viajar en ciertas circunstancias han sido o son experiencias paralelas. Sin embargo, la tarea de meditar sobre la travesía no es *sólo* un asunto del presente: guerras, comercio, peregrinaciones religiosas, placer o cualquier otra motivación individual o colectiva han llevado al hombre a abandonar su espacio para aventurarse en uno ajeno¹ desde los inicios de su periplo en la Tierra, convirtiéndose el desplazamiento en algo más que el simple abandono de un espacio para alcanzar otro: la *Odisea*, Marco Polo, numerosos cul-

1. Son interesantes las palabras de José Luis Rodríguez García a este respecto:

Nadie parece viajar si no es para salir de su camino, para extraviarse en una geografía que no es la propia. [...] Lo que deseo plantear de inmediato es que existe un viaje que es extravío-extrañamiento y un viaje que es reconocimiento- [...] es el viaje de quien necesita encontrarse en lo Otro como si su propia densidad necesitara ser confirmada. (Beltrán & Duque, 1997: 65)

tivadores de *rihla* -relatos de viaje “de sólida raigambre en la cultura nazarí” (Molina López, 2001: 187)-, Benjamín de Tudela y la larga nómina de continuadores consideraron el viaje como una fuente de conocimiento de uno mismo y del Otro, que son semejante cosa, al fin y al cabo. Blanca López de Mariscal propone en su artículo “Para una tipología del relato de viaje”:

[Los viajes son] Oportunidades en las que el ser humano suele realizar una de las más grandes aventuras en que se puede ver inmerso: «el encuentro con el otro», una aventura que en gran medida implica la redefinición del «yo» y la redefinición del «nosotros». (Mariscal & Farré, ed., 2006: 17)

En este análisis de la propia conciencia y de la ajena es a todas miras necesaria la intervención del pensamiento. A este respecto y proponiendo una observación ulterior, en los círculos especializados en el estudio de la literatura de viaje y su concepto, suele aceptarse sin reservas la existencia de dos tipos de viaje: aquel en el que el movimiento físico está necesariamente implicado y aquel que es “una aventura interior en la que el desplazamiento surge dentro de los propios límites”²². Ambos interesan en las siguientes páginas, puesto que los personajes protagonistas (a él se le conocía como ‘el de los dos visiratos’, ‘las dos muertes’, ‘las dos vidas’³; de ella se dice que muestra en su poesía “*el escenario del mito después de los mitos*”⁴) practican o practicaron los dos tipos y de tal forma se reconoce en su literatura. Significativamente, la vinculación de esta pareja surge de un viaje de la memoria, resultado necesario de un itinerario físico anterior. Se trata de una travesía al pasado a modo de excusa para reflexionar sobre el fin último e ineludible del individuo: la muerte.

Las siguientes páginas son, finalmente, un recorrido por la memoria, la propia tierra, por la recuperación de las raíces olvidadas, la búsqueda de la propia identidad a través del viaje y la reflexión que se deriva de tal andanza convertida en literatura.

2. El encuentro en el tiempo: la seda, Ibn al-Jatib, Aurora Luque

Aurora Luque nació en Almería en 1962; Ibn al-Jatib, en Loja en 1313. Ella pasó su infancia en la Alpujarra y su juventud en Granada. Él vivió en la ciudad en el periodo nazarí, bajo el reinado de Muhammad V –en cuyo gobierno ocupó la

2. “Claude Cahun: el viaje y sus personajes” (en Beltrán & Duque, 2007: 43)

3. Firme de carácter, sagaz y autoritario [...] el que hubiera podido competir con el Maquiavelo italiano, con el Lebrija castellano y con lo más calificados personajes de la cultura de su tiempo [...], ‘el de las dos vidas’, ‘el de las dos muertes’, ‘el de los dos visiratos’, ‘la Lengua de la Religión’ (Bosch Vilá en Molina López, 2001: 16).

4. (AAVV, 2002: 14) Lo escribe José Andújar Almansa a propósito de *Camaradas de Ícaro*.

función de “doble visir”- y viajó por la sierra en una ruta que hoy se conoce con su nombre⁵, siendo reclamo de turistas.

Los viajes de Ibn al-Jatib tuvieron una función política en primera instancia y una función íntima en última: en la trayectoria intelectual intensísima que el lojeño desarrolló a lo largo de su vida, el conocimiento de la historia, la geografía, la medicina y de las nuevas tendencias de los movimientos culturales y poéticos fue indispensable. Algunos de sus encuentros se destinaban a resolver las funciones públicas de Estado, otros a satisfacer una necesidad privada de conocimiento:

De sus numerosos viajes dentro y fuera del reino de Granada, destacan los científicos, cuyo objeto era ampliar sus conocimientos y entrar en contacto con los intelectuales para estar al tanto de sus actividades. Su avidez de conocimiento y su amplitud de miras le llevaron incluso a aprovechar la ocasión para reunirse con ulemas y literatos durante las expediciones militares. (Monferrer Sala & Rodríguez Gómez, coord., 2005: 103, 104)

Por su parte, las consideraciones que se pueden encontrar en Aurora Luque sobre los viajes están de igual forma vinculadas al conocimiento -“visión equivale a viaje” afirma en otro momento (Luque, 2008: 197)-, y en gran medida arraigadas en la dicotomía con la que se iniciaba esta breve disertación: el viaje como pensamiento o como ella prefiere, el libro como viaje:

Si el libro, como saben, se ha comparado repetidamente con el viaje, tanto por sus efectos como por sus promesas, no es descabellado pensar que la biblioteca personal de cada uno pueda imaginarse como una agencia de viajes muy particular, íntima incluso, abierta sólo para un lector que sería su cliente único y exclusivo. (Luque, 2008: 45)

Nufadat al-yirab, articulado a modo de *rilha* - género inaugurado por Ibn Yubair en el siglo XII- acerca de su viaje por las tierras del Magreb y *Jatrat al-tayf* “fruto de su periplo por la frontera oriental del reino granadino en la primavera de 1347” (Molina López, 2001: 188) son algunas de las numerosas obras de Ibn al-Jatib que se estructuran en torno al viaje. Existe, no sólo en ellas, sino en el conjunto general de su producción, una serie de obras que incluyen descripciones territoriales y, allí, un componente fundamental: el recorrido por la propia tierra. A tales efectos la crítica especializada menciona *Al-Ihata fi ajbar Garnata* y *Al-Lamba al-badriyya fi l-dawla l-nasriyya*, traducida como *Esplendor de la luna llena sobre la dinastía nazarí*. El marcado carácter pro-andalusí que se reconoce en los textos del polígrafo

5. Pertenece a las llamadas “Rutas del legado andalusí” propuestas por “Turismo de Granada”. Los pueblos de la ruta son: Murcia, Alcantarilla, Librilla, Alhama de Murcia, Totana, Aledo, Lorca, Puerto, Lumbreras, Vélez Rubio, Vélez Blanco, María, Puebla de Don Fadrique, Huéscar, Castril, Galera, Orce, Cúllar, Huércal Overa, Arboleas, Albox, Cantoria, Fines, Olula del Río, Macael, Purchena, Tíjola, Serón, Caniles, Baza, Gor, Guadix, Purullena, Lopera, Diezma, Huétor Santillán, Granada.

incide directamente en la descripción de los espacios, cuyas magnificencias se presentan minuciosamente exaltadas. Así leemos en *Parangón entre Málaga y Salé*:

Si hablamos de *esplendor*, aquel que pretenda que no hay en el mundo ciudad más espléndida que Málaga en punto a majestad, ni más abundante en plantaciones y viñedos, ni de flores más olorosas, ni de días más claros, puede hacerlo sin miedo de que sea desmentida su opinión o de que tenga que sonrojarse por su preferencia. Toda ella es un puro vergel, pila y abrevadero, jardines recamados por los arroyos y en los que gorjean los pájaros. Salé, en cambio, es una ciudad desprovista de sombra y desnuda de colinas. En cuanto se va la primavera y la fertilidad de los pastos, se queda marchita, sus aguas se tornan hirvientes y la temperatura se convierte en un doloroso suplicio. (García Gómez, 1934: 183)

Lejos de tales exaltaciones explícitamente patrióticas se encuentra la representación de la propia tierra en la obra de Luque, que no es frecuente en ella como lo es en Ibn al-Jatib, pero sí palpable y a menudo se vincula a la reflexión sobre el paso del tiempo o mejor, sobre la añoranza de un tiempo pasado:

Abdera
 He nacido en provincia con desierto
 y con un mar estéril.
 No he surcado su agua ni su arena.
 No merezco tener tierra natal.
 Pero de tarde en tarde —cuando el amor despoja—
 rememoro esas garras de roca soleada,
 la embestida de luz y su secreto
 de silencio y de ardor. Y me pido a mi misma
 desvivir con urgencia.
 (De *Carpe noctem*)

“Abdera” era la denominación primitiva de la actual Adra, población al oeste de Almería, limítrofe con Granada. La elección del título se justifica por un gusto por lo clásico muy extendido en toda la poesía de Luque⁶, pues es asimismo curioso que exista en Tracia (Grecia) una comarca del mismo nombre. En cualquier caso, la descripción intensa y dura del territorio al que se pertenece se vincula a la necesidad del sujeto poético de recuperar su raíz, el punto de partida de la propia individualidad, de dejarse vencer, al fin, por la “*la embestida de luz y su secreto/ de silencio y de ardor*”.

Los versos pertenecen a su tercer poemario, *Carpe noctem*, publicado en 1994 y sobre el que la propia autora aclara:

6. En uno de sus poemas más célebres reconoce sin reservas: “Dependo de por vida/ de una droga. De Grecia” (De “Gel” en Luque, 1994: 15).

En la tercera parte de *Carpe noctem* ensayé un itinerario por lugares míticos andaluces velados por mis claves secretas. Quería que funcionasen como motivos panmediterráneos, dejar constancia de su esqueleto mítico: *Abdera* es mi tierra natal, una Almería desnuda, hecha de acantilado y desierto. *Las dunas* son los ásperos huertos de las Hespérides mitificados por Caballero Bonald; en los versos de este libro, perfectamente camuflados, están el efebo de Antequera, el faro de Torrequebrada, el puerto y la aduana de Málaga con sus pescadores y sus marines de paso, el bar de copas “La Medina” o los escaparates urbanos de moda, mensajeros de las estaciones a falta ya de los viejos almendros. (Luque, 2008: 31, 32)

Otro de los espacios míticos a los que hace referencia se describe a continuación:

Aduana con palmeras
 [...] El verano y la muerte
 se citan en paseos con palmeras
 y parasoles blancos y palomas.
 Se enseñan mutuas fotos. Se les oye contar
 con gestos minuciosos
 sus ganancias y sus pérdidas recientes.
 (De *Carpe noctem*)

“Aduana con palmeras” es un claro ejemplo de cómo la ironía funciona en la poesía de Luque. Ella, al igual que otros poetas de su generación, la utiliza como mecanismo incisivo y mordaz (polimorfo en sus apariciones), a modo de denuncia ante lo que desagrada a la conciencia del individuo-poeta: “*el juego irónico impregna numerosos textos de estas épocas y halla mil formas diferentes de disfraz*”, diría Cano Ballesta (2002: 55). En su lecho de ironía trágica, lo curioso de estos versos -igualmente representativo de su credo poético-, es la desmitificación de la Muerte, trasunto aquí de los ancianos habituados y habituales que “*se citan en paseos con palmeras*” a conversar o a despedirse de la vida. *Thanatos* aparece a menudo ataviado con ropa de calle y atributos humanos: flaquezas, miedos, crueldades, la omnipresente capacidad de errar y el pasatiempo de enseñarse fotos con el verano mientras se conversa de cosas triviales lo despojan de su visión tradicionalmente tétrica. La cuestión es que, en los casos que nos ocupan y retomando la idea propuesta por Rodríguez y por López de Mariscal, la existencia del “otro” adopta una nueva perspectiva. El texto que ahora interesa de Ibn al-Jatib surge de un recorrido por la tierra de los suyos, de sus iguales. Y si en Aurora Luque quisiera uno encontrarse, el “otro” sería en última instancia, la muerte. Siguiendo a Todorov, si el mejor conocimiento del otro permite un mejor conocimiento de uno mismo, el encuentro del sujeto poético con el otro, es decir, la muerte, le permitirá constatar una vez más su conciencia de ocupante provisional en el espacio de la vida.

Uno más –el último ahora- de los referentes o “lugares míticos” que mencionaba Luque:

Hallazgo en Anticaria

[...] Hay una edad que tiene a sus dioses en sí: la juventud.

Qué malestar. Formas resucitando a sí mismas.

Ni los cuerpos más bellos entienden su destino.

Y ni siquiera el bronce lo soporta.

El efebo merece un tiempo inverso.

(De *Transitoria*)

Es en esta línea de pensamiento donde Aurora Luque quiso que su camino y el de Ibn al-Jatib convergieran. En su constante reflexión sobre el paso del tiempo y la destrucción de la belleza, “Taller de sedería” se alza como una de las composiciones más representativas de su obra. El poema, perteneciente a su libro *Transitoria*⁷ de 1998, consta de dieciocho versos y una cita introductoria extraída de *Miyar al-ijtiyar fi dikr al-maahid wa- l-diyar*⁸ de Ibn al-Jatib, escrito entre Diciembre de 1390 y Enero de 1391.

En una conversación con la autora pude saber el motivo de la elección de la cita y es curioso adivinar cómo de nuevo el recuerdo funciona a modo de resorte-despertador de la memoria y de la nostalgia. Luque pasó su infancia en la Alpujarra granadina, como ya se ha mencionado, uno de los espacios descritos por Ibn al-Jatib. La cita que de él aparece en el poema, por cierto, de forma fragmentada⁹, hace referencia a una comarca dedicada a la fabricación de la seda, un “*espléndido manantial*”. Se trata de una villa llamada Jubiles, situada en la parte central de la

7. La autora escribe sobre *Transitoria*:

Es un libro articulado en torno a un poema largo, de ciento sesenta versos, el más emparentado quizá de mis poemas con la elegía tradicional. Contiene elementos narrativos, y en este sentido es un testimonio de la novela que nunca seré capaz de escribir. El poema cuenta con una protagonista real que me pedía que narrara su historia, una antepasada mía llamada Tránsito Luque Ladrón de Guevara, de la que sólo supe que se la tenía por loca y que se escapaba en camión por los bosques de la Alhambra. Pudo ser contemporánea de la Doña Rosita de Lorca. Imagino un mismo aplazamiento de los deseos, presiones similares de la gran colmena humana sobre sus sueños. Sobreviven algunos objetos heredados: abanicos, tinteros, sábanas bordadas, un collar. Hubiera preferido heredar de ella la memoria de sus sueños, pero su vida se pierde, muda, trágica y sin palabras, en el olvido. (Luque, 2008: 32)

8. Existe una traducción de 1977 a cargo de Mohammad Kamal Chabana publicada en Rabat. Se lee en el estudio introductorio:

Como es sabido el Miyar contiene una descripción de las más importantes ciudades de los reinos granadino y marini, descripción en la cual el autor, usando de la prosa rimada y escribiendo a la manera de la maqama, alude brevemente a las excelencias y a los defectos de cada una de las ciudades descritas. (Ibn al-Jatib, 1977: 33)

9. Transcribo la cita completa:

Es un espléndido manantial de magnífica seda y quienes se dedican a su industria, en su doble aspecto de tejidos para vestir y para alfombras se enriquece fácilmente. Los de Jubiles, usan la seda para el adorno de sus viviendas, de sus muebles y de su indumentaria. La recaudación de impuestos sobre cada industria es cosa fácil para los agentes del fisco, y alcanza una suma considerable, en razón de las grandes ganancias que la seda proporciona a los industriales. Sin embargo, es escasísima la producción de cereales y la falta de subsistencia permite comparar a Jubiles con una vivienda ruinosa. Salvo el de la seda, no hay otro comercio en esta ciudad, por lo cual los forasteros no permanecen en ella y sólo la habitan sus propios vecinos. (Ibn al-Jatib, 1977: 135)

Alpujarra. La elección de la cita responde a la recuperación de un fragmento de la infancia encontrado precisamente en la memoria del observador polígrafo de Al-Andalus, que vivió nada menos que setecientos años antes: la autora encontró por casualidad esa breve referencia que activó tal recuerdo de la infancia y conociendo la drástica conciencia del tiempo a lo largo de su poesía, necesariamente esta apelación indirecta a su memoria debía desembocar en una reflexión pesimista sobre el futuro.

Este buscar y encontrar en los libros la panacea a la incomodidad con el presente es una actividad que el lector asiduo a la poesía de Aurora Luque puede reconocer con facilidad, más aún si se está familiarizado con su tarea de traductora dedicada a los temas y autores más dispares: poesía erótica griega, María Lainá, René Vivien y tantos otros. Al sujeto poético de sus poemas y más allá todavía, a la propia Aurora Luque, le ocurre como le ocurría a Ibn al-Jatib, de quien ya sabemos su costumbre de aprovechar los viajes como experiencia de lo literario.

Sabedores pues de la opinión de Luque sobre lo que tiene de viaje un libro, necesariamente

El diálogo con los libros se convierte en un diálogo con la vida. En los poemas, en las poéticas, en las traducciones y los ensayos de Aurora Luque la huella vital y biográfica aparece siempre enhebrada a los hilos de lo literario. Debemos sopesar la lectura como combustión interna de la experiencia: las imágenes destelleantes en la memoria, la tinta de las ilustraciones mentales, la música ideal de un verso que convierte a la infancia, a las intensidades del erotismo y las iluminaciones de la lectura en espacios míticos y rituales. (Luque, 2008: 13)

Así ocurre con “Taller de sedería” que no habla, sin embargo, de un recuerdo infantil, sino de un viaje que a través de una erótica muy propia de la poeta nos conduce desde el momento álgido de un instante de plenitud hasta el momento final de la existencia donde sólo resta la mortaja y la conclusión definitiva de la vida:

Taller de sedería

*Es un espléndido manantial de magnífica seda (...)
Salvo la seda, no hay otro comercio en esta ciudad,
por lo cual los forasteros no permanecen en ella y
sólo la habitan sus propios vecinos.
IBN AL-JATIB*

Seda del párpado, seda de la ingle,
seda roja del cielo de la boca,
seda blanca, escondida, de la nuca,
la pieza con pequeños lunares de la espalda,
crisálida de seda del ombligo,

el ovillo del pubis, la seda que se adentra,
 el encaje de seda de la axila,
 la organza de los labios,
 la piel como sedante,
 las palabras sedosas,
 el sedal sin anzuelo de los brazos,
 piel de fibra tensada -tarea de hilandera
 del gusano inquilino, el tejedor del gremio
 de los sastres futuros que destejen
 la vieja seda rota y desvaída,
 del trapero que rasga y que descose
 los últimos recortes, los retales,
 la mortaja de seda apolillada.

Es interesante reconocer el doble sentido que subyace en el poema, ese sentido Humanidad y ese sentido Íntimo. El primero responde a la validez y universalidad de la experiencia que se versa (inapelablemente el individuo se encuentra con la muerte en un momento u otro, acaba siendo "*la mortaja de seda apolillada*"); el segundo se ocupa de la experiencia intransferible de la autora vinculada a la infancia o, en otras palabras, se trata de su "privado diálogo con la vida". Es en la combinación exacta de ambas donde se halla la magia en la poesía de Luque, que nace íntima pero trasciende a lo colectivo en una suerte de hermandad sentimental e intelectual que protege al individuo de las zarpas del olvido.

No consiste, además, en un recorrido ordenado por el cuerpo, como se habrá podido observar, sino más bien un ruta caótica que nos traslada de un lugar inesperado a otro que lo es más y por supuesto, cada uno caracterizado con su color, su textura, su metáfora única a partir de esa visión intransferible del sujeto poético de la que se viene hablando. La carga metafórica es más intensa a medida que se avanza en este viaje por la anatomía y se presenta a través del uso ambiguo y polisémico del léxico:

la pieza con pequeños lunares de la espalda,
 crisálida de seda del ombligo,
 el ovillo del pubis,

La intención básica es aunar los caminos del cuerpo y de la seda hasta hacerlos converger en la idea definitiva de que el cuerpo no es sino un tejido más que se hila, se descose, se acaba apolillando. Una mirada consciente sobre este hecho nos desvela, efectivamente, que el cuerpo -*ergo* la seda- es el trasunto concreto, palpable, de la propia vida. La idea de que la existencia del individuo es el resultado de hilar y deshilar, de cortar los hilos en el momento de la muerte, arraiga en el tiempo y en la memoria colectiva. Sus orígenes deben buscarse en el mito de las Moiras: Cloto, Áquesis y Átropos. Aurora Luque lo recupera en varias ocasiones con una intención cuyo denominador común es advertir a la conciencia su carácter de finitud:

Red de Ferrocarriles
 [...]

Dos jubilados esperan

huir en tren de su Parca.

*Yo contemplo mi equipaje*¹⁰,

mi bolsa negra de *Adidas*.

Recuerdo los viejos viajes,

los proyectos fervorosos,

las rutas todas perdidas.

[...]

(De *Transitoria*)

Los elementos del mito clásico y por qué no, cualquier referencia literaria del pasado se recuperan en la poesía de Luque bajo una óptica novedosa y cotidiana que los despoja del anacronismo en que pudieran caer por un uso inadecuado en el tiempo presente. Es en realidad uno de los aspectos reiterados por la crítica cuando se trata de condensar en pocas palabras el sentido-esencia de su poesía:

En la poesía de Aurora Luque, la presencia del mundo clásico, antes que a volar nos empuja a mirar hacia delante.[...] El laberinto de Minos parece trazado en las calles de cualquier urbe contemporánea, los mapas del mundo subterráneo son rastreables en la red, y en cualquier sección de anuncios por palabras encontraremos la oportunidad de una piedra de Sísifo o unas alas de Ícaro seminuevas. (Luque, 2008: 12)

La inclusión de la cita de Ibn al-Jatib es la excusa perfecta para mirar hacia delante (a partir de la mirada retrospectiva inicial) aunque aquello que se vislumbra en el horizonte sea una conclusión no demasiado halagüeña. Así se representa en los siguientes versos, que vuelven a recuperar el mito de las Moiras:

Moira ríe

[...] Al fin y al cabo, todos

los hilos de la vida

se tejen tan precarios, tan teñidos de tedio.

Ese hilo de plata que unía nuestras bocas

Lo está desmenuzando

ahora mismo la Muerte.

(De *Camaradas de Ícaro*)

10. “Red de ferrocarriles” es en su conjunto un claro homenaje a Antonio Machado. El verso resaltado en cursiva por la autora responde a un ejercicio de intertextualidad que nos conduce al poema “Otro viaje” ubicado en los *Campos de Castilla* del poeta sevillano.

A pesar de este fin aparentemente desalentador la conciencia vitalista de Luque persiste en sus reflexiones sobre poesía y poetas: “vivir vale la pena por lo que tiene de travesía y de periplo jubiloso” (Luque, 2008: 211) y -concluyo con sus palabras:

Muchos poemas constatan un fracaso o una insuficiencia, pero nunca una derrota total: el impulso del sueño, la disposición para el viaje, la entrega a la aventura conjuran el triunfo del vacío. “Una sensualidad vitalista unida a la conciencia de los límites”, según Jiménez Millán. La nada forma parte del paisaje: la conciencia trágica de la nada que acecha da relieve al deseo y hermosura –a falta de sentido- al riesgo del camino. (Luque, 2008: 30)

Bibliografía

- AA. VV. (1995): *Al-Andalus y el Mediterráneo*, Barcelona, Lunwerg.
- AA. VV. (1996): *España y Portugal en las rutas de la seda*, Barcelona, Universidad.
- AA. VV. (2002): *Portuaria; Antología 1982-2002*, Cuenca, Toro de Barro.
- CANO BALLESTA, Juan (2002): *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra.
- BELTRAN & DUQUE, coord (2007): *Palabras de viaje. Estética y hermenéutica del viaje*, Belcaire d’Empordà, Ediciones Vitel.la.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco José (1996): *El lomo de los días. Ensayos y notas sobre poesía y novela de los años noventa*, Almería, Batarro.
- IBN al-JATIB, (1977): *Miyar al-Ijtiyar*, Rabat, Instituto Universitario de la Investigación Científica de Marruecos.
- , (1981): *Libro de la magia y de la poesía*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de cultura.
- , (1983): *Kitab a’mal al- a’lam*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de cultura.
- , (1998): *Historia de los reyes de la Alhambra*, Granada, Universidad.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio. (1934): “El Parangón entre Málaga y Salé de Ibn al-Jatib” en *Al-Andalus*, 2:1.
- GARULO, Teresa (1998a): *Diwan de las poetisas de Al-Andalus*, Madrid, Hiperión, 1
- , (1998b) “La nostalgia de Al-Andalus: génesis de un tema literario” en *Qurtuba*, número 3.
- GARZÓN PAREJA (1972): *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*, Granada, Archivo de la Real Cancillería.
- LUQUE, Aurora (1990): *Problemas de doblaje*, Accésit al premio Adonais, Madrid, Rialp.
- , (1994): *Carpe noctem*, Madrid, Visor.
- , (1996): *Carpe mare*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones.
- , (1998): *Transitoria*, Sevilla, Renacimiento.
- , (2000): *Las dudas de Eros*, Lucena, 4 Estaciones.
- , (2003): *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor.

- , (2007): *Carpe amorem*, Sevilla, Renacimiento.
- , (2008): *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor.
- , (2008): *Una extraña industria*, Valladolid, Universidad.
- MARISCAL & FARRÉ, ed. (2006): *Viajes y viajeros*, México, Tecnológico de Monterrey.
- MARTÍNEZ MONTALVEZ, Pedro (1992): *Al-Andalus, España, en la literatura árabe contemporánea*, Madrid, MAPFRE.
- MOLINA LÓPEZ, Emilio (2001): *Ibn al-Jatib*, Granada, Comares.
- MONFERRER SALA & RODRÍGUEZ GÓMEZ, eds. (2005): *Entre oriente y Occidente. Ciudades y viajeros en la Edad Media*, Granada, Universidad.
- PARTEARROYO LACABA (2005): “Estudio histórico-artístico de los tejidos de Al-Andalus y afines” en *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio histórico español*, número 5.
- TODOROV, Tzvetan (1987): *La conquista de América. El problema del otro*. Madrid, Siglo XXI.

Diferencias y semejanzas de dos estilos no narrativos de hacer teatro: In-Yer-Face Theatre (Inglaterra) y Las Dramaturgias del Yo (España)

Sergio Cabrerizo Romero
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: teatro contemporáneo, escena alternativa, realismo, posdramático, compromiso estético.

1. Contexto socio-teatral

la narración predetermina nuestra percepción de la «realidad»
SLAVOJ ŽIŽEK

El estado de la cuestión de la cultura contemporánea a finales del siglo XX demostraba la preferencia receptiva por tendencias artísticas y comunicativas que presentan una realidad basada cada vez más en la prioridad por la imagen actual y renovada, frente a la desatención de la memoria colectiva y de los valores simbólicos arraigados en una cultura narrativa no audiovisual. Este solipsismo de la narrativa de la imagen, utilizado de manera efectista por la industria cultural, provocó a la larga un sentimiento de desamparo y pérdida del sentido histórico, en el que nos encontramos imbuidos pese a las peculiaridades españolas. Jean Baudrillard (1978) se refería a la cultura contemporánea como una fábrica de imágenes que nos desplazan hacia la absorbente atención de la inmediatez, de la experiencia vivida y de la realidad cruda. Lyotard (1984) ahondaba más en esta cuestión al afirmar, contundentemente, la ilegitimidad actual de los grandes relatos, las narraciones que sustentan las grandes claves históricas occidentales, y es quizá desde aquí donde se pueda explicar la constante reescritura contemporánea de los grandes dramas clásicos; por poner un ejemplo, las últimas de Shakespeare: *Die Hamletmaschine*, en el año 1977 por Heiner Müller; *Rey Lear*, en el año 1997 por Rodrigo García; o *El año de Ricardo*, en el año 2005 por Angélica Liddell.

La escena alternativa, desde los años 80, supo leer esta favorable recepción por la renovada imagen y buscó crear un teatro más visual y corporal. El formato sintético del teatro entre todas las modalidades artísticas permitió que las produc-

ciones de esos años tuvieran impactantes cargas de espectacularidad, comenzando a incorporar, de manera progresiva, elementos audiovisuales y técnicos. El concepto de espectáculo como procedimiento performativo no significó sino recoger el testigo de la evolución natural de la sociedad contemporánea, como ya había visto Guy Debord (1976), cuando, en plena cumbre ideológica del existencialismo y del marxismo humanista¹, vaticinó la transformación de la vida cultural en “una inmensa acumulación de espectáculos” y de “todo lo directamente experimentado en representación” (Debord, 1976: 37).

En este contexto de los años 80, en España el clima de júbilo e ilusión de la transición democrática alentó la preferencia del público/las instituciones públicas por acudir/subvencionar un teatro más lúdico, “esteticista” (Sánchez, 2006: 21), en ambos sentidos visual y rítmico, buscando un acercamiento a las propuestas internacionales y llegando incluso a la “descontextualización” (Sánchez, 2006: 24) de su realidad política. Ejemplos de este teatro son los trabajos de compañías como Tricycle, Els Comediants o La Fura dels Baus, fundados en torno a estos años.

Consecuentemente, la tendencia al tratamiento de la realidad era construida desde la escena como una construcción ilusoria basada en la acumulación de imágenes, una realidad virtual de carácter espectacular. Se intentó entonces romper los lenguajes utilizados en los últimos años de la dictadura y se recurrió a los lenguajes de las artes plásticas y musicales.

Desde la crítica marxista, Guy Debord (1976) ya avisó de la peligrosa propagación de lo espectacular desde los distintos formatos audiovisuales de la cultura hasta la política y la economía capitalista, llegando a referirse a una futura alienación del hombre a través de la ilusión. Este futuro responde al nuevo orden de la “ultrapolítica” (Žižek, 2002: 30), si atendemos a la teoría del filósofo Slavoj Žižek, materializada durante la despolitización estable acaecida durante la guerra fría. Este enfrentamiento por el control económico mundial, disfrazado aún de ideología, habría permitido eliminar “cualquier terreno compartido en el que desarrollar el conflicto simbólico” (Žižek, 2002: 30) y desviar la producción cultural hacia intereses no políticos. La espectacularidad del conflicto entre los bloques occidental-capitalista y oriental-comunista monopolizaba cualquier conflicto político sumergido desde dentro del enfrentamiento de estos dos grandes enemigos.

Algo similar sucede hoy con la globalización económica, que eclipsa todo conflicto político o ideológico.

2. Las narraciones precedentes

Ya en los años 90, el formato audiovisual informativo dará cobertura a la definitiva disolución de la Unión Soviética, a la guerra del Golfo, de Chechenia, de Afga-

1. El libro *La sociedad del espectáculo* del francés Guy Debord se publicó, en su lengua original, en el año 1967. Aquí se usa la primera edición española, que data del año 1976.

nistán y la de los Balcanes. Estas nuevas circunstancias se traslucirán en un renacer en la escena teatral europea de un mayor compromiso con la nueva realidad política. Esta tendencia se ha llamado neo-realista en el modo de tematizar la escena, a la manera combativa como Brecht (1973) concebía el compromiso ético de su teatro. Sin embargo, la narración marxista de Brecht no es sino una definición más para acercarse al concepto de realismo. Otras narraciones, como la sociológica de Bourdieu, conciben la práctica realista como aquella que recoge la “ilusión compartida” (Bourdieu, 1995: 63) por la sociedad de su tiempo, que vendría a añadirse a una tercera narración con lo que manifestó Maupassant sobre el realismo de su época: “la única misión del escritor consiste en reproducir fielmente esta ilusión con todos los procedimientos de arte que ha aprendido y de los que puede disponer”².

Estas tres narraciones vendrían a ser complementarias para explicar el nuevo realismo de la escena teatral contemporánea: compromiso político (Brecht), tratamiento de la realidad desde la óptica social de la actualidad (explicación sociológica de Bourdieu) y combinación efectista de las técnicas disponibles y lenguajes heredados del teatro experimental anterior (explicación historicista de Maupassant). Esta vendría a ser la parte narrativa común de ambos teatros “in-yer-face theatre” y las “dramaturgias del yo”.

3.- El encuentro de dos nuevos modos de teatro

El “boom” creativo de una nueva dramaturgia en el teatro británico de los años 90 se vio apoyado, lógicamente, por una muy favorable acogida por parte del público. Como expone Aleks Sierz con los datos: “en 1997, [...] el número de espectadores que asistían a las representaciones de esta obras [nuevas obras no estrenadas] ya superaba al de los que lo hacían a adaptaciones, reposiciones, traducciones, clásicos o dramas de Shakespeare” (Sierz, 2008: 12). Este trabajo atiende al colectivo denominado “in-yer-face theatre”, que englobaría “any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message” (Sierz, 2001: 4). Los dramaturgos Sarah Kane y Mark Ravenhill, como representantes más destacados de este nuevo teatro británico, son aquellos que destacadamente han tenido una incidencia mayor en la cartelera española, mediante una recepción que se manifiesta de manera ascendente a lo largo de la primera década del nuevo siglo: desde su repercusión en los teatros dedicados únicamente a recoger la escena contemporánea a la de los festivales institucionales y los teatro públicos.

De manera paralela en esta primera década, se comienzan a representar sistemáticamente las creaciones de dos destacados dramaturgos hispanos, la peninsular Angélica Liddell y el argentino Rodrigo García. El trabajo teatral de ambos engloba además de la escritura, la dirección, la escenografía, y la actuación en el caso de

2. Guy de Maupassant, citado en Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 481.

Angélica Liddell; de ahí que se les denomine de “artistas totales” y se les conozca en el teatro español contemporáneo como las “dramaturgias del yo”.

Estos creadores británicos e hispanos comparten una serie de características que pueden explicar sus semejanzas en cuanto a su modelo de creación teatral. Todos ellos nacen a finales de los años 60 y estrenan sus primeras obras representativas cuando alcanzan la edad de treinta años; comparten una formación académica universitaria, en el caso de los ingleses en formación dramática y en los hispanos en disciplinas tan diversas como la psicología y la publicidad; todos son directores de sus propias dramaturgias, añadiendo en los casos de Mark Ravenhill y Angélica Liddell que además son actores en sus propios montajes; finalmente, producen sus espectáculos asociados a espacios de teatro contemporáneo de reciente creación: en el caso de los ingleses en el *Royal Court Theatre Upstairs* (Londres) y para la dramaturgia española el *Teatro Pradillo* y la *Sala Cuarta Pared* (Madrid).

En cuanto a lo estrictamente teatral, comparten ambos referentes teatrales. El primer referente es el teatro épico de Bertolt Brecht: el recurso dramático del efecto de distanciamiento o extrañamiento tiene el objetivo de alejar al espectador de la ilusión ficcional: la identificación con los personajes, la situación o el sentido de la obra; para así alentar la reflexión sobre el mensaje latente en las acciones estrictamente teatrales. El carácter abstracto o indeterminado de las nuevas dramaturgias que aquí se tratan pone de relieve la artificialidad de su construcción teatral. Si en el teatro de Brecht se usaban los apartes y las máscaras para crear esa sensación, en este teatro contemporáneo se recurre a las diferentes manifestaciones del hiperrealismo escénico: el infantilismo, la abyección corporal, el uso excesivo del vídeo, la violencia y la agresividad; en definitiva, la continua recurrencia al teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Lo verdaderamente interesante de la utilización de ambas técnicas es la yuxtaposición escénica de ambas, consiguiendo el efecto de que los elementos no se relacionen de manera constructiva sino contradictoria. Así, a diferencia del teatro lúdico y espectacular de los años 80, la nueva escena incorpora de nuevo un teatro basado en texto, donde reside, anterior a la representación, la intención social y política.

Cada dramaturgo, evidentemente, recurre a diferentes medios para conseguir este distanciamiento y perturbación al mismo tiempo del espectador. Mientras que Mark Ravenhill recurre más a lo cómico y la ironía, Sarah Kane utiliza continuamente una sexualidad corrompida; por lo que corresponde a Angélica Liddell se tratan de presentar diferentes estados de locura y Rodrigo García hace uso de lo escatológico (recurriendo a un teatro de corte sensorial, juega con la comida, los actores actúan instintivamente con conductas animales). Ambos colectivos, por tanto, comparten “el lenguaje explícito, la insistencia en el sexo y la violencia, lo elocuente de las imágenes” (Sierz, 2008: 11), pero la gran diferencia entre ambos estilos teatrales reside fundamentalmente en su soporte textual.

Considerando las últimas teorías que atribuyen un calificativo “post” con respecto a lo dramático, “the ‘attack’ on the spectator in such plays is a trait that would have to be theorized as a tension between dramatic and postdramatic theatre” (Leh-

mann, 2006: 9) sería aquello que se ha señalado como el elemento común de ambas tendencias británica e hispana, e incluso el último de los textos de Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, se considera que “would almost have to be invented as one of the great texts in analogy to postdramatic theatre if it did not already exist” (Lehmann, 2006: 9). Si se repasan las obras estrenadas de ambas dramaturgias en la cartelera española de la última década se observa que entre las hispanas existe un soporte textual que se incluiría legítimamente como posdramático, cuando este “es el territorio de la llamada poesía escénica” (Feldman, 2010: 40). Mientras que los textos de los dramaturgos británicos aquí estudiados tienen estructura lineal y disposición prosaica, con la excepción del ya comentado último texto de Sarah Kane *4.48 Psychosis*; el soporte textual de las “dramaturgias del yo” de la última década tiene un cariz esencialmente poemático.

4. Los aspectos no narrativos

Este teatro posdramático presenta la estupidez, el infantilismo, la imperfección, el cansancio, el grito o el cuerpo desnudo para contradecir la disposición dialéctica tradicional, “salvar la linealidad temporal” (Cornago, 2001: 62); pero estos recursos o este “attack” al espectador, como dice Lehman, deben considerarse no más que como precedente o “tension between dramatic and postdramatic theatre” (Lehmann, 2006: 9); serían, por tanto, una manera de distraer o distanciar al espectador de un formato de teatro convencional.

Por su parte la poesía escénica vendría a subvertir, dentro de este nuevo teatro de contenido social y político, los límites narrativos de “los discursos sociales contruidos” (Cornago, 2001: 62) del teatro anterior. Así este teatro posdramático, como nuevo género teatral “de hondo cariz lírico” (Cornago, 2001: 47), rompe definitivamente con las categorías dramáticas tradicionales: la trama, la acción, el personaje, el tiempo y espacio definidos. El deseo extremo de disolver la palabra escrita en el espacio, de hacerla realidad física y poesía, permite focalizar la condición de este teatro como “proceso en movimiento e imperfecto por encima del resultado concluso y acabado, su condición de escritura antes que de texto determinado” (Cornago Bernal, 2001: 51), orgánica o rizomáticamente, un teatro de tiempo presente continuo.

Sin ninguna vacilación, en esta ponencia se afirma el componente realista de la estética y el contenido del nuevo teatro inglés e hispano en las figuras que se han analizado, pues como sostiene José A. Sánchez: “Por mucho que se empeñen unos y otros, el compromiso con la realidad «(casi) universalmente aceptada» (Bourdieu), [...] sólo es posible como consecuencia de una decisión ética o incluso política” (Sánchez, 2007: 84).

5. Cartelera teatral española de la última década, en relación a la representación de los dramaturgos abordados

-Programación en las salas de teatro contemporáneo:

1999: *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill; en el Teatro Alfil (Madrid).

2000: *La falsa suicida*, de Angélica Liddell; en la Sala Cuarta Pared (Madrid).

2001: *After sun*, de Rodrigo García; en la Sala Cuarta Pared (Madrid). *Unes polaroids explícites (Some explicit polaroids)*, de Mark Ravenhill; en el Teatre Lliure (Barcelona).

2002: *Crave, Blasted y Phaedra's love*, de Sarah Kane; en el VI Ciclo de Autor: Sarah Kane, en el Teatro Pradillo (Madrid). *Compré una pala en IKEA para cavar mi tumba*, de Rodrigo García; en la Sala Cuarta Pared (Madrid).

2003: *La Historia De Ronald, El Payaso De McDonalds*, de Rodrigo García; en la Sala Cuarta Pared (Madrid).

2004: *Y los peces salieron a combatir contras los hombres*, de Angélica Liddell; en la Sala Cuarta Pared (Madrid).

2005: *El año de Ricardo*, de Angélica Liddell; en la Sala Cuarta Pared (Madrid)

2007: *Pulsión (Pulsion)*, de Mark Ravenhill, en la Sala Cuarta Pared (Madrid). *Agamenón: volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, de Rodrigo García; en la Sala El canto de la Cabra (Madrid).

-Programación en los teatros públicos:

2007: *El año de Ricardo y Perro muerto en tintorería: los fuertes*, de Angélica Liddell, en el Teatro Valle Inclán (Centro Dramático Nacional, en Madrid).

2008: *Aproximaciones a la idea de la desconfianza*, de Rodrigo García; en la Casa Encendida (Centro Cultural de Caja Madrid, en Madrid).

2009: *4.48 Psicosis (4.48 Psicosis)*, de Sarah Kane; en el Teatro Fernán Gómez (antiguo Centro Cultural de la Villa, dependiente del Ayuntamiento de Madrid).

-Festival de Otoño (Madrid):

Festival de Otoño 2007: *El maletín o La importancia de ser alguien (Handbag)*, de Mark Ravenhill.

Festival de Otoño 2008: *Versus*, de Rodrigo García.

Festival de Otoño 2009: *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell, y *El amor de Fedra (Phaedra's love)*, de Sarah Kane.

Festival de Otoño en primavera 2010: *Muerte y reencarnación de un cowboy*, de Rodrigo García.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- BRECHT, Bertolt (1973): *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.
- CORNAGO, Óscar (2001): “Umbral neoestructuralistas del teatro postdramático: una poética de las presencias”, en *Gestos* 32, pp. 47-74.
- DEBORD, Guy (1976): *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castellote.
- FELDMAN, Sharon G. (2010): “El perfil postdramático del teatro catalán contemporáneo”, en *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado* 1, pp. 39-50.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006): “Preface to the English edition”, en *Postdramatic theatre*, London, Routledge, pp. 9-10.
- LYOTARD, Jean-François (1984): *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ, José A. (2006): “Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España”, en *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (ed. ARTEA/José A. Sánchez), Cuenca, UCLM, pp. 15-33.
- _____, (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros. p. 84.
- SIERZ, Aleks (2001): *In-Yer-Face Theatre*, Londres, Faber and Faber.
- _____, (2008): “El teatro contemporáneo en Gran Bretaña, hoy. Entre el realismo y la metafísica”, en *Primer Acto* 323, pp. 10-16.

Y ahora, ¿qué es ser normal en Lavapiés? La subjetividad femenina en *Cosmofobia*, de Lucía Etxebarria

Mazal Oaknín
University College London

Palabras clave: España, subjetividad, normatividad, diferencia, identidad.

Cosmofobia (2007), de Lucía Etxebarria, novela la vida de una serie de habitantes del madrileño barrio de Lavapiés, paradigma de la convivencia, que no de la integración, de la inmigración española, y de la creciente heterogeneidad de nuestra sociedad, tal y como aseguran sus protagonistas. En efecto, en el retrato ágil y directo que Etxebarria traza de una sociedad más plural y diversa asoma, sin embargo, el miedo a no ser capaz de conseguir un lugar propio en ella. Este temor aparece representado de forma más acusada en los personajes femeninos, probablemente porque, de entre los cambios sociales, políticos y culturales que España ha experimentado en las últimas décadas, la vertiginosa, aunque no total, transformación del rol de la mujer puede considerarse como uno de los más destacados¹.

En su artículo ‘Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria’, Senís Fernández argumenta que la construcción de la subjetividad femenina en las novelas de Etxebarria es indisoluble de su compromiso feminista (Senís Fernández, 2001). Tomando como marco teórico su libro de ensayos sobre la situación de la mujer en el mundo editorial *La letra futura* y el prólogo a *Nosotras que no somos como las demás*, por una parte, y sus novelas *Amor, curiosidad, prozac y dudas*; *Beatriz y los cuerpos celestes*; y *Nosotras que no somos como las demás*, por otra, Senís Fernández explora las diferentes maneras en que el ideario feminista expuesto en los ensayos de Etxebarria aparece integrado en sus obras de ficción y, especialmente, en su particular modo de construir la subjetividad de sus personajes mujeres. En su artículo, el autor distingue tres instrumentos diferentes que se encuentran relacionados con el uso de la narración en primera persona: la rememoración del pasado, la alternancia de discursos y la opinión directa. “Los tres sirven para poner de manifiesto diversos problemas de la mujer que Lucía Etxebarria identifica en sus

1. Antonio Sánchez, *Postmodern Spain. A Cultural Analysis of 1980s-1990s Spanish Culture* (Oxford: Peter Lang, 2007), p. 21.

ensayos: la educación, los roles impuestos, la tendencia a etiquetar, el fanatismo y las dificultades en el mundo laboral”. Si bien hemos comprobado que las tres técnicas aparecen en *Cosmofobia*, la principal diferencia entre el estudio que Senís Fernández realiza de la construcción de la subjetividad femenina en los personajes de Etxebarria y mi propia interpretación de la misma radica en la naturaleza global y relacional del concepto de identidad en la novela. Así pues, a pesar de que Senís Fernández subraya la importancia de las relaciones que se establecen entre los personajes mujeres en las novelas de Etxebarria, la importancia que atribuye a dichos lazos pareciera limitarse al papel que cumplen en la construcción de la trama y en la transmisión de un mensaje político implícito, olvidando el rol fundamental dicho tejido relacional desempeña en la construcción de la subjetividad femenina. De modo que Senís Fernández define esta red de relaciones como:

una suerte de combinatoria y juego de espejos en que las mujeres de ficción se entrecruzan en toda clase de relaciones íntimas. A pesar de que todos personajes importantes son mujeres, se trata de tipos diferentes –casi se puede hablar de prototipos– que se oponen, se atraen, se repelen, se necesitan, se odian y se aman [...] no sólo permite, como casi siempre, que los personajes expongan por sí mismos sus vivencias, sus sentimientos y contradicciones, sino también que conozcamos de primera mano sus opiniones sobre algunos conflictos y, más en concreto, sobre su propia situación como mujeres. De hecho, en algunos momentos, la voz narrativa se vuelve casi ensayística o incluso reivindicativa’. (Senís Fernández, 2001)

El argumento que expondré a continuación se basa en que el modo en que los personajes de *Cosmofobia* se relacionan los unos con los otros no es un mero pretexto para tejer la trama, ni tan sólo un vehículo transmisor del ideario político de la autora. Por el contrario, a la hora de estudiar la manera en que Etxebarria construye la subjetividad femenina en *Cosmofobia*, no podemos dejar de subrayar la importancia del concepto de identidad en la novela, que se establece desde el primer momento como algo global y de naturaleza relacional. Así pues, la polémica que busca suscitar el controvertido título de la novela, *Cosmofobia*, es además perseguida mediante la inclusión de un epígrafe que cita la definición que *Urban Dictionary* incluye del término: “A noun (Psych.). Morbid dread of the cosmos and realising one’s true place in it”.

El cosmos en *Cosmofobia* se encuentra compuesto por una variada y nutrida galería de personajes que, a pesar de, y gracias a, sus diferencias, contribuyen a dibujar el retrato de una sociedad heterogénea y pluralista. Además del español, ya sea como lengua materna o como segunda lengua, lo que estos personajes comparten es que sus historias y, por tanto, sus identidades, se cruzan las unas con las otras. El grado de interrelación es tan alto que ningún personaje puede definirse sin tener en cuenta la relación que le une al resto de los personajes. Aunque este tejido de relaciones entre protagonistas constituya un aspecto familiar en el desarrollo de tramas y en la construcción de historias, en *Cosmofobia*, curiosamente,

Etxebarria elige destacar la naturaleza provisional y cambiante de las relaciones entre personajes.

La complejidad, e incluso la naturaleza paradójica de esta identidad en continua negociación se hacen patentes desde el primer momento, cuando la narradora, ‘Lucía Etxebarria’ comienza la novela reivindicando tres hechos: su propia autoría, su amistad con el personaje Mónica, y su advertencia de que las historias en la novela estarán interconectadas: “Mi amiga Mónica solía contar la anécdota con la que abro esta historia de historias cruzadas” (Etxebarria, 2007: 3).

Nos son de especial interés en el estudio del concepto de identidad femenina en *Cosmofobia* el segundo y el tercer punto. La historia de Mónica ilustra la naturaleza cambiante y fluctuante de la idea de subjetividad en la novela. Mónica es una “amiga” de la autora que, tras conocer a Pedro Almodóvar al principio de su carrera cinematográfica, rechazó la propuesta de éste de protagonizar la película que le haría famoso (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*). La inclusión de la anécdota persigue reivindicar el papel que las oportunidades juegan en la construcción del concepto de identidad: si Mónica hubiera aceptado el papel, ¿habría llegado a ser una actriz de éxito, como Victoria Abril? O, ¿estaría ya pasada de moda, como otras mujeres que aparecieron en las primeras cintas almodovarianas? La narradora se pregunta con qué final culminaría su historia de haber aceptado Mónica el papel:

¿el [final] feliz, en el que Mónica acaba por convertirse en una estrella de prestigio internacional, o el no tan feliz, en el que acepta el papel e, inmersa en los oropeles y falsos relumbrones de la modernidad, y sin la madurez suficiente para afrontar según qué retos [...] acaba heroinómana? (Etxebarria, 2007: 11)

Lo que viene a subrayar “Lucía Etxebarria”, la narradora, no es tanto lo estable de la identidad de la Mónica de hoy día (“Mónica a día de hoy tiene un trabajo razonablemente bien pagado, una relación estable, ningún problema de adicción y la seguridad de que está viviendo la vida que eligió”, p. 11), sino cuán inestable y volátil ha sido el trayecto recorrido hasta llegar al momento actual.

A continuación, esta introducción pasa a hacer las veces de prólogo, adelantando que *Cosmofobia* se compondrá de una serie de historias encadenadas divididas en dieciocho capítulos, y que cada capítulo se centrará en uno o más personajes. A excepción de “Las oportunidades perdidas”, escrito en forma de carta que uno de los personajes (Héctor) escribe a otro personaje (Diana), cada capítulo obedece a uno de los siguientes formatos:

Una narradora omnisciente llamada “Lucía Etxebarria” transmite a los lectores los pensamientos, sentimientos e historias que cada personaje experimenta.

Una entrevistadora llamada “Lucía Etxebarria” recoge información para la novela en la que se encuentra trabajando. Su silencio les permitirá a los personajes relatar sus propias historias. Dado que los tres personajes en los que nos centraremos para el estudio de la subjetividad femenina en el retrato de la cambiante sociedad española son tres mu-

eres que no terminan de conformar con la hasta hace poco imperante normatividad en dicha sociedad, este formato testimonial nos parece especialmente acertado a la hora de considerar la construcción de unos personajes que parecen manifestar ansiedad e inseguridad tanto con respecto a ellas mismas, como con respecto al cosmos que les rodea.

Con vistas a simplificar las complejas relaciones que unen a los diferentes personajes de *Cosmofobia*, Etxebarria incluye, en el *Dramatis Personae* al final de la novela, una descripción de cada personaje, que aparece descrito en función de los lazos que le unen a otros personajes, lo que parece resaltar la fragilidad de sus subjetividades. En este artículo nos centraremos en el capítulo titulado ‘Los molinos del viento’, cuyas tres protagonistas nos son descritas como:

Cristina (Cris): Anoréxica. Novia de Mónica. Paciente de Isaac en el grupo de terapia ‘Las Positivas’ [...] Esther: Hermana de Silvio, el novio de Susana. Asiste al grupo de terapia ‘Las Positivas’, que dirige Isaac [...] Amina: Hermana mayor de Salim. Fue asistente de Yamal y Miriam. Vecina de la casa de Sonia, La Chunga [...] (p. 380)

Estos tres personajes son: Esther, española de nacimiento y de origen, heterosexual, casada, y madre de un niño; Cristina, española de nacimiento y de origen, lesbiana y anoréxica; y Amina, también nacida en España pero vista como inmigrante por su origen marroquí.

Esther es una joven de veintisiete años que sufre a causa de la pésima relación que mantiene con su familia de origen, tradicional a ultranza: “Soy la menor de cuatro hermanos [...] no sé casi nada de sus vidas y ellos saben menos de la mía” (pp. 153-154). Los frágiles hilos que la unían a sus hermanos acabaron quebrándose con la muerte del cabeza de familia: “Hace un año se murió mi padre y vino el cuento de la herencia [...] Y nos enteramos de que se lo había dejado todo al chico [...] Yo llamé entonces a una abogada que me dijo [...] que a mí me correspondía una parte legítima [...] E impugné. Y se armó la gorda” (p. 156). Como consecuencia de estos enfrentamientos familiares y de sus frustrados intentos de luchar contra unas férreas tradiciones machistas y conservadoras que privilegian a su hermano por el simple hecho de ser varón, Esther se vió afectada por una crisis psicológica: “Desde que murió mi padre yo me empecé a sentir mal [...] Ataques de ansiedad, insomnio, pesadillas [...] el patrón bulimia-anorexia del que en el Centro tanto se habla y que sufrimos todas...” (pp. 157-158).

Cristina es una joven anoréxica de veintiocho años que parece haber remplazado a un padre lejano y distante (“Mi padre nunca en su vida me ha pegado, jamás. ¿Cómo iba a hacerlo si nunca estaba?”, p. 135) con una novia de trato frío y, en ocasiones, indiferente (“Yo a Mónica no le tengo miedo, claro, pero la veo lejana, distante, inalcanzable a veces, y eso era lo que sentía con mi padre”, p. 136). Sin embargo, la principal razón de la alienación que Cristina siente hay que buscarla en su madre, tiránica y profundamente crítica con su hija, aunque también dependiente de ella:

Mi madre me llama más o menos cada día para quejarse de lo sola que está y de lo mal que la trata mi padre [...] No le gusta mi ropa, no le gusta mi casa, ni mi novia, no mi vida, ni el modo en que trato a los demás. No le gusta que esté tan delgada y no le gusta que sea lesbiana. (pp. 137-138)

El control emocional ejercido por su madre, así como la complejidad de sus relaciones afectivas, propician en Cristina la impresión de que sólo existe a través de las opiniones de los demás. Ante esto, ella reacciona intentando en vano controlar las fronteras de su propio cuerpo. Al sentir que carece de valor, Cristina ha perdido la percepción de su propia subjetividad: “[A] mi hermano no le intereso [...] Y a mi padre le intereso menos [...] Llevo tanto tiempo pensando en los demás que me he olvidado de lo que yo soy” (p. 139).

A pesar de que Amina es española, es percibida por los demás como extranjera y, por tanto, diferente: “para los españoles, ella es marroquí, por cómo viste, por cómo luce, por cómo piensa” (p. 140). Tras haber sufrido un importante abuso psicológico a manos de su ex prometido Karim, Amina decide unirse al grupo de ayuda psicológica del barrio, también frecuentado por Cristina y Esther. La forma en que Amina fue aconsejada por su familia y amigas cuando se planteó romper el compromiso con su maltratador (“decidí contárselo a mi madre, que me dijo lo mismo, me dijo que la mujer debe obedecer al hombre, que así eran las cosas”, p. 145), así como su inicial determinación a ser maltratada por un hombre antes que permanecer soltera (“acabaría como mis tías Samira y Cherifa, que tienen treinta y tantos años y nunca se han casado y ya no lo harán [...] Alá me proteja a mí de esa calamidad. Y yo pensaba que me iba a quedar solterona como ellas, por eso no dejaba a Karim”, pp. 147-148) ponen de relieve, respectivamente, la existencia de Amina de acuerdo a unas normas que no parecen ser las imperantes en la sociedad española contemporánea, además de la subsiguiente necesidad que Amina siente de existir a través de un marido.

El título del capítulo, ‘Los molinos de viento’, acentúa, con referencia a *Don Quijote*, la inestabilidad que permea el concepto de subjetividad en la novela, y la noción de que la identidad es el resultado de una suerte de colisión entre fantasía y realidad, autopercepción y percepción ajena, ficción y veracidad. Como ya hemos mencionado con anterioridad, *Cosmofobia* trata sobre la reciente y, en cierto modo, todavía inestable heterogeneidad de la sociedad española actual, y estos personajes femeninos son, de alguna manera, representativos de los elementos que no encajan en lo que Louis Althusser llamó interpelación y que, en su obra *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado* (1969), define como el proceso por el cual los sujetos se reconocen como pertenecientes a una identidad o sociedad determinada.

En efecto, ni la construcción que Etxebarria hace de Amina, ni de Cristina, ni de Esther calza totalmente con los valores imperantes en la sociedad española tradicional. Sin embargo, en la sociedad democrática y más abierta en la que se encuentran, las tres asisten a un grupo de ayuda psicológica y, curiosamente, parecen sentirse a la deriva, lo que viene a ilustrar la ‘fobia’ a la que el título de la novela

hace referencia: el miedo a no ser capaz de encontrar un lugar propio en la sociedad española de hoy día.

El capítulo que a continuación examinaremos, ‘Los molinos de viento’, comienza con las palabras que Esther dirige a una interlocutora que permanece en silencio, y que pretender usar su testimonio en un libro que está escribiendo, y que tratará sobre el barrio: “Verá usted, yo creo que para su libro no le voy a servir de nada. Porque está usted escribiendo un libro sobre el barrio, ¿no?” (p. 130). Esther, nacida en España, heterosexual, felizmente casada y madre de un hijo, se define como una persona ‘normal’: ‘Mi vida es muy normal, o sea, que maltratada yo no soy y anoréxica tampoco, así que no sé por qué Isaac le ha dado a usted mi número...’ (p. 130). Esther es el personaje que mejor se ajustaría a la heteronormatividad española tradicional, pero, paradójicamente, comienza su narración afirmando que su voz es irrelevante en la novela. Es decir, que Esther parece interpretar su propia normatividad como una falta de valor y de interés con respecto a su identidad en la sociedad de hoy día. Así, en lugar de comenzar contando su propia historia, Esther se centra en los problemas familiares y de salud de Cristina, enfatizando de esta manera que el personaje ha sido construido de acuerdo con los modelos tradicionales y sacrificados de la maternidad española tradicional. Por otra parte, respondiendo al ideal femenino contemporáneo, Esther sostiene que Cristina “nunca me ha parecido desnutrida. Me parece una modelo”. Este comentario pone de relieve la presión que las mujeres en la sociedad que *Cosmofobia* busca retratar sufren para controlar los ‘límites’ de sus cuerpos de manera que estos encajen con las medidas de modelos que podrían ser tomadas por anoréxicas, amen de resaltar hasta qué punto la identidad femenina se encuentra ligada al cuerpo.

Lo que Esther percibe como la apariencia de una modelo es la enfermedad mortal que Cristina se esfuerza por ocultar bajo su ropa holgada y que, sin embargo, es parte fundamental de su propia subjetividad. En efecto, Cristina arranca su narración con una alusión a su condición de anoréxica: “Soy anoréxica desde los catorce años y, en algunas temporadas, también bulímica. Es decir, que me defino por eso más que por ninguna otra cosa”, p. 133). Cristina también define su subjetividad en función de su identidad homosexual, lo que la convierte en una intrusa en la sociedad española tradicional. Al lector, la construcción de su identidad se le presenta mediante la percepción que Esther tiene de ella y, asimismo, mediante el testimonio de la propia Cristina, que completa esta percepción externa con una visión interna, mucho más compleja, de sus relaciones familiares y de sus propios sentimientos. En la sociedad de *Cosmofobia*, globalizada y, a la vez, fluctuante, esta colisión establece la construcción de la frágil identidad de Cristina en particular, y explora el miedo del ‘cosmos’ que amenaza la delicada subjetividad de personajes como ella, en general:

Llevo tanto tiempo pensando en los demás que me he olvidado de lo que yo soy. Nos pasa a todas las del grupo, todas nosotras vemos con meridiana claridad la realidad de los que nos rodean pero no sabemos mirar para nuestros cuerpos. Es como si

tuviéramos miopía selectiva [...] En este caos informe, aterrador, que es el resto de la existencia (pp. 139-140)

Tras concluir Cristina su testimonio, Etxebarria vuelve a recurrir a la voz de Esther para introducir la historia de Amina: “Sí, a Amina también la conocí en el Centro, en el grupo [...] Yo la historia me la sé de memoria” (p. 140). De nuevo, la mayor cercanía de Esther a la sociedad española tradicional le permite, o bien la limita, a narrar la historia de otro personaje cuya voz tiene muchas menos posibilidades de ser escuchada por una sociedad con la que Esther, abnegadamente, aunque no sin fricciones, conforma. A pesar de que Amina nació en España, los lazos que la unen a su cultura de origen, la marroquí, siguen siendo muy fuertes. Estos lazos Amina los describe como algo más inevitable que voluntario, y provocan constantes suposiciones sobre su identidad: “Yo fui al colegio aquí, en España, y al instituto después, y ya conocía la cultura española y mis derechos [...] Pero también sabía que no me casaría con un español, porque aquí de mestizaje nada” (p. 142); “Porque yo no vivo en Marruecos, pero como si viviera, yo con un español no me voy a casar” (p. 147). Paradójicamente, Etxebarria decide iniciar su historia subvirtiendo los posibles prejuicios y suposiciones que el origen marroquí de Amina podría producir en los lectores. Tras presentarla Esther como una víctima de malos tratos, la propia Amina, al tomar el timón de la narración de su propia historia, de inmediato pone de relieve que su personaje no ha sido construido de acuerdo con las normas musulmanas, tal y como probablemente los lectores habrían imaginado, y afirma que fue ella misma la que escogió a Karim, su maltratador:

Supongo que usted sabe que a muchas chicas marroquíes las familias las casan con un chico al que ellas no conocen, que son arreglos entre familias. Pero en mi caso no fue así. A Karim lo elegí yo. Es verdad que mis padres estaban encantados, pero nunca me lo impusieron, que va (p. 142).

Como resultado del maltrato sufrido a manos de Karim, y de la falta de apoyo familiar cuando decidió cancelar su boda, Amina opta por unirse al grupo de ayuda psicológica del barrio, al que también asisten Cristina y Esther, “Porque estaba asustada, porque tenía miedo, porque estaba amenazada” (p. 153). En definitiva, Amina asume que una gran parte de su identidad le ha sido impuesta, tanto por expectativas familiares como por las sociales, tal y como establece en su nutrido testimonio, que viene precedido por la introducción que Esther hace de su caso, y seguido por la conclusión que también Esther realiza.

El capítulo concluye con el testimonio de la propia Esther. Quizás como reflejo de su mayor asimilación a la sociedad española tradicional, Esther es el único personaje cuya historia es presentada directamente por ella, sin previa intervención de Cristina o de Amina. No obstante, en lo que puede interpretarse como una reivindicación de la naturaleza relativa del concepto de identidad en la novela, el inicio de su testimonio revela que, para llegar a ofrecernos su propia subjetividad,

ha sido necesario que Esther nos ponga en antecedentes de los lazos que la unen a Cristina y a Amina: “Y ahora viene mi historia, claro, que es a lo que íbamos desde el principio. A ver, me llamo Esther, tengo veintisiete años, estoy casada, tengo un niño pequeño, quiero a mi marido, o eso creo. Me considero una persona normal, ¿entiende?” (p. 153). Si bien la construcción de Esther entraña su auto-percepción como carente de interés y, por consiguiente, de valor, el concepto de alteridad da lugar a grados de marginalización diferentes. Tal y como el anterior comentario revela, Esther se define como ‘española’ y como ‘normal’ en relación al mosaico formado por las diferentes nacionalidades y culturas que componen el grupo de autoayuda que frecuenta. Al mismo tiempo, su presentación al lector finaliza con un “¿entiende?” que parece contener un elemento de duda. Es decir, que Esther, por el momento, se considera ‘normal’ en un barrio madrileño en el que lo que se entiende como normalidad se encuentra en pleno proceso de negociación, y que, a medida que España se vuelve más multicultural, no deja de ser algo provisional.

Como conclusión, la subjetividad femenina entendida por Etxebarria se construye sobre la historia pseudo-oral de unos personajes más o menos marginales. Así pues, cada uno de los personajes femeninos estudiados define su identidad de forma individual y, a la vez, como parte de una narrativa múltiple y fluctuante. Las tres protagonistas del capítulo evidencian su temor a no encontrar un lugar propio en el ‘cosmos’ indeterminado que es el vecindario de Lavapiés y, por extensión, la sociedad española actual. Dicho temor se hace patente en la tendencia que muestran a centrarse en las historias ajenas en lugar de en las propias, como si su subjetividad fuera irrelevante, o como si ésta sólo pudiera expresarse como reflejo de las ajenas. La construcción de cada una de sus historias es presentada mediante varios puntos de vista, lo que ilustra la idea imperante en la novela de que cuánto más global es la sociedad en la que vivimos, mayor es el miedo a perder el sentido de una identidad individual, y más fina es la frontera que separa los límites entre los diferentes sujetos en ella. Por último, al confesarse las protagonistas ante el micrófono de una entrevistadora que, en todo momento, permanece en silencio, y al desconocerse el lugar donde se producen dichas entrevistas, el lector tiene la impresión de que las protagonistas, independientes y, a la vez, unidas por los lazos del barrio y de la sociedad, se encuentran ‘flotando’ en una nueva y desconocida sociedad moderna, conjurando la ‘cosmofobia’ del título a través de la construcción literaria que Etxebarria hace de Lavapiés, en una ‘cosmofonía’ de voces múltiples y relativas:

Mi madre dice que me lo invento, que ella nunca tomó eso, pero yo recuerdo muy bien que yo le robaba las pastillas a mi madre [...] (p. 154)

Para mi familia soy una egoísta, pero mi marido dice que soy muy generosa. Yo pienso que mi hermano está loco, pero mi madre no lo cree así. Supongo que porque la vida depende del cristal con el que se mira [...] También es cierto que cada uno puede ser en un mismo día personas completamente distintas; depende de con quién estemos tratando’ (p. 159).

Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis (1994): "Ideology and State Ideological Apparatuses (notes towards an investigation)", en *Mapping Ideology* ed. S. Zizek, Londres, Verso, pp. 100-140.
- BARRET, Michèle (1982): "Feminism and the Definition of Cultural Politics", en *Feminism, Culture and Politics*, eds. R. Brunt y C. Rowan, London, Lawrence and Wishart, pp. 37-58.
- ETXEBARRIA, Lucía (2000): *La letra futura*, Barcelona, Destino.
- , (2007): *Cosmofobia*, Barcelona, Destino.
- FELSKI, Rita (1989): *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- HENSELER, Christine (2004): "Pop, Punk, and Rock and Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria Redefine the Literary Canon", en *Hispania*, 87, 4, pp. 692-702.
- , (2006): "What is all the fuss about?: The Lucía Etxebarria phenomenon", en *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 21.2, pp. 94-110.
- LÓPEZ, Francisca (2008): "Female Subjects in Late Modernity: Lucía Etxebarria's *Amor; curiosidad, prozac y dudas*", en *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 4-5.
- MARTÍN, Annabel (2001): "Feminismo virtual y lesbianismo mediático en *Beatriz y los cuerpos celestes: Una novela rosa* de Lucía Etxebarria", en *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film, and Linguistics*, eds. E. Scarlett y H. Wescott, Newark, DE, Juan de la Cuesta, pp. 47-56.
- MOI, Toril (1987): "Feminist, female, feminine", en *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, eds. C. Belsey and J. Moore, Malden, MA, Blackwell, pp. 117-132.
- 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. 281-87.
- SENÍS FERNÁNDEZ, Juan (2001): "Compromiso feminista en la obra de Lucía Etxebarria", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 18.
- TODD, Janet (1988): *Feminist Literary History: A Defence*, Oxford, Polity Press.

**III. INCESANTE ESPEJO QUE SE MIRA
EN OTRO ESPEJO**

La negación de lo barroco en la adaptación de Quinault de *El galán fantasma* calderoniano: un caso de recepción del teatro español en Francia

Noelia Iglesias Iglesias
Universidade de Santiago de Compostela

Palabras clave: reescritura, Quinault, Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, unidades dramáticas.

Reconozcamos que los ingenios de Madrid son más fértiles en invenciones que los nuestros; ello nos ha hecho sacar de ellos la mayor parte de nuestros argumentos, que hemos llenado de ternuras, discursos amorosos y les hemos insuflado regularidad y verosimilitud .

Saint Evremond, 1689¹

La huella de la literatura española en la francesa, y más concretamente en su teatro, es palpable ya avanzado el siglo XVII². La dramaturgia de Calderón de la Barca tampoco escapó al éxito en el país vecino, lo que trajo consigo que muchos dramaturgos galos se inspirasen en sus comedias. Este es el caso de Philippe Quinault (1635-1688), contemporáneo del célebre trío de dramaturgos franceses Corneille-Molière-Racine y considerado “el último gran escritor de tragicomedias”³.

El período que va entre los años 1654 y 1662 es el más fecundo en la producción dramática de Quinault, etapa que coincide aproximadamente con el auge de

1. Cita recogida a través de Fradejas Lebrero, 1991: 18.

2. “Los franceses deben a los españoles cien veces más que a todos los demás pueblos de Europa. No hay duda ninguna de que todos los buenos escritores, cuyas obras forman la aurora del hermoso día del reinado de Luis XIV, estudiaron a los castellanos, siguiendo su escuela y sólo a ellos” (Linguet, uno de los traductores de Calderón en el siglo XVII, citado a través de Fradejas Lebrero, 1991: 19).

3. Losada y Millán, 2003: 1401. De acuerdo con Buford Norman (2001: IX), “Quinault was probably the most frequently performed and the best remunerated playwright of the age of Louis XIV”.

las adaptaciones al francés de piezas españolas⁴. En esas fechas escribe Quinault ocho tragicomedias, dos de ellas a imitación de modelos calderonianos: *Les Coups de l'amour et de la fortune* (1655)⁵, que toma como base la pieza *Lances de amor y fortuna* (1636) y *Le fantôme amoureux* (1656)⁶, que se basa en la comedia *El galán fantasma* (1637)⁷, en la que se centrará esta comunicación⁸.

El objetivo del presente estudio es realizar un análisis comparativo de *El galán fantasma* y *Le fantôme amoureux* en el que se sistematicen los criterios empleados por Quinault en su creación de una nueva obra alejada del universo barroco español. De este modo, a través de la afirmación de aquellos aspectos que Quinault desecha, se pondrán de manifiesto las características del arte calderoniano, así como las diferencias entre el código dramático español y el francés.

Durante los últimos años del siglo XVI y el primer tercio del XVII, el teatro francés sigue una línea semejante a la de España o Inglaterra, lo que se cifra en que los dramaturgos galos, al igual que aquellos, transgreden las reglas de las tres unidades. Sin embargo, hacia 1630 comienza a primar en los escenarios franceses el respecto por las reglas clásicas —lo que en la *praxis* se cumplió de manera relativa⁹— frente a los excesos del teatro barroco. En este marco se sitúa *Le fantôme amoureux*.

En consonancia con esa reacción contra el teatro barroco, Quinault opera numerosos cambios en su versión de *El galán fantasma* de Calderón en aras a adaptar su comedia al *bon goût* del clasicismo galo. Así, hace que la trama de su pieza transcurre en cinco actos —y no en tres, como la calderoniana—, de acuerdo con el modelo clásico atribuido a Horacio, y que se respeten en ella las tres unidades clásicas, además del decoro o la verosimilitud, como se analizará a continuación.

1. Unidad de lugar (*unité de lieu*)

En *El galán fantasma* Calderón dispone los acontecimientos de la trama en distintos espacios dentro de cada jornada. De hecho, cambia hasta en cinco ocasiones de escenario en un mismo acto de la comedia, lo que sucede en la última jornada,

4. “La comedia a la española en Francia alcanza su apogeo entre los años 1640 y 1660” (Losada y Millán, 2003: 1395).

5. Las fechas entre paréntesis corresponden a la publicación impresa de las obras.

6. Se insiste en que esta fecha de 1656 se refiere a la impresión del texto en París, aunque, según la edición de *Le théâtre de Monsieur Quinault* (París, 1662), la obra no fue estrenada hasta 1659 (véase Baczyńska y Losada Palenzuela, 2005: 724). En este trabajo se utiliza el texto de *Le fantôme amoureux* contenido en *Philippe Quinault: sa vie et son oeuvre* de Étienne Gros, París, E. Champion – Aix-en Provence, Éditions du Feu, 1926.

7. Como destacaban Cortés Vázquez (1988: 24) o Cioranescu (1999: 47), la imitación de los refundidores franceses de Calderón se centraba únicamente en el ámbito de la comedia, como se verifica en el caso de Quinault; no recurrieron nunca durante el siglo XVII a sus tragedias o autos sacramentales para reescribirlos.

8. Siguiendo el testimonio de Boisrobert recogido por Gros (1926: 272), *Les Coups de l'amour et de la fortune* gozó de gran éxito entre el público francés, al contrario que *Le fantôme amoureux*.

9. Recuérdese el importante éxito de *Le Cid* de Corneille (1636) —que imita la pieza de Guillén de Castro—, el cual fue muy cuestionado por su presunta transgresión de las reglas de las tres unidades.

en donde debe apurar al máximo la acción. Por el contrario, las bases de la *doctrine classique* obligan a Quinault a concentrar en un único lugar cada acto, lo que explica la necesidad del dramaturgo de añadir dos jornadas más con respecto a Calderón y determina en buena medida la omisión y adición de ciertas escenas, así como algunas modificaciones.

EL ESPACIO	
<i>El galán fantasma</i>	
I1	campo
I2	casa de Enrique
I3	exteriores de la casa de Julia
I4	jardín de Julia
<i>Le fantôme amoureux</i>	
<i>dans une rue</i>	
II1	casa de Enrique
II2	espacio indeterminado del Duque (tal vez su palacio)/calle/casa de Carlos
II3	jardín de Julia
<i>dans une chambre (de la casa de Enrique)</i>	
III1	espacio indeterminado del Duque (tal vez su palacio)
III2	casa de Enrique (aposento de Laura)
III3	casa de Julia
III4	jardín de Julia
III5	casa de Carlos
<i>dans le jardin de Climène</i>	
IV	en el jardín de Climène
V	<i>dans une salle du logis de Carlos</i>

Nos ceñiremos a unos cuantos ejemplos de las alteraciones, supresiones y adiciones de pasajes llevadas a cabo por Quinault¹⁰. Así, como muestra, la exigencia de reducción del espacio justifica que las escenas clave del primer acto —como la situación de equívoco en el que la dama se dirige al Duque *creyendo hablar a Fabrice* en la acostumbrada cita nocturna con su amado (I3¹¹) o la supuesta muerte del galán (I4)— no tengan lugar en el jardín de la joven, como ocurría en el modelo español, sino en la calle, aun cuando no resultara tan verosímil que una dama de cierta posición social como Climène se encontrara por la noche a solas con su galán en un lugar público y a vista de todos. Hace primar aquí Quinault la unidad espacial antes que el desarrollo creíble de los hechos. Años más tarde Corneille, en su *Trois discours sur le Poème dramatique (Deuxième discours)*, expondría: “la obediencia que debemos a la regla de las unidades de tiempo y lugar nos dispensan, con todo, de la verosimilitud”¹².

Como ejemplo de eliminación de pasajes, Quinault no reproduce la visita del padre del galán y Carlos al Duque para “dar gracias por agravios” por la muerte de Astolfo (II2), pues para ello tendría que desplazar a los personajes del aposento de la casa del viejo en el que se enmarca el segundo acto al palacio del Duque —como

10. El mantenimiento estricto de la unidad de lugar conduce también al dramaturgo francés a adelantar o retrasar ciertas escenas en su pieza según el espacio en el que se enmarca cada uno de sus actos.

11. Las referencias a *El galán fantasma* se harán siempre aludiendo a los cuadros (en números arábigos) y a la jornada (en números romanos), como en el caso anterior, o al número de página de acuerdo con la edición de Fernández Mosquera, mientras que para las concernientes a *Le fantôme amoureux* se anotará el número de escena (en números arábigos) y de acto (en números romanos).

12. Cita tomada de Castagnino (1981: 60).

se aprecia en el cuadro anterior—, lo que queda invalidado de nuevo por la imposición de la unidad de lugar. Esta misma razón empuja al dramaturgo galo a desechar —también en II2— un pasaje en el que el espectador/lector acompañaba a Carlos en una escena continua —a través de un soliloquio *in itinere*— que comenzaba en el palacio del Duque, adonde había ido con Enrique; sigue en la calle y termina en su casa (versos 1271 a 1307). Por supuesto, Quinault no podía aceptar este *espacio itinerante*, como lo etiquetó Javier Rubiera (2004 y 2005), ya que si los presupuestos teóricos del teatro francés le impedían variar de escenarios en un mismo acto, mucho menos representar en un espacio escénico tres lugares distintos de ficción de modo sucesivo y sin interrupción.

La supresión de varias escenas calderonianas plantea al adaptador francés un grave problema de desequilibrio, que lo obliga a rellenar con otras de su propio magín. Es el caso del arranque de la pieza, que comienza con Carlos y la criada de su dama, Clarine, quien viene a revelar a aquel que su ama accede a su cortejo (II1); de la escena con la que abre el acto segundo entre Isabelle y su criada sobre el amor que profesa la dama a Carlos (III); u de otra en la que Licaste, criado de Alphonse, y este ven el supuesto cadáver desfigurado de Fabrice (II4), entre otras.

En definitiva, Quinault recorta, añade o modifica escenas con respecto al modelo calderoniano¹³ con el fin de concentrar los sucesos en un solo espacio en cada jornada y mantener la unidad de lugar, aunque, por contrapartida, la obra pierde en vivacidad.

2. Unidad de tiempo (*unité de jour*)

Si los dramaturgos franceses se obstinaron en imponer un escenario único a cada acto de sus obras inspiradas en obras españolas, “la tónica en lo relativo a la regla del tiempo es aun más restrictiva que la del lugar”¹⁴.

Don Pedro hace transcurrir su *Galán fantasma* en tres días diferentes, separados entre sí por dos cesuras temporales entre la primera y segunda jornada y entre la segunda y la tercera. Es decir, los saltos de tiempo se producen en la pieza siempre en correspondencia con los deslindes de jornada, por lo que Calderón cumple la unidad de tiempo en cada acto, pero infringe en general dicha unidad en la comedia¹⁵, práctica no infrecuente en su dramaturgia. En el primer caso el poeta tiene que dejar pasar algún tiempo desde que Astolfo sale herido de su reyerta con el Duque hasta

13. Ya Gros advertía que la modificación en la disposición de la intriga, esto es, el cambio de orden de las escenas, constituía una de las principales variaciones realizadas por Quinault sobre la base de la pieza del dramaturgo madrileño (1926: 273). En consonancia con lo anterior, puede afirmarse que el comediógrafo francés no lleva a cabo una refundición continua, sino una selección de escenas del original español.

14. Losada Goya, 2002: 197.

15. Aun así, puede considerarse que *El galán fantasma* se atañe a los presupuestos lopescos del *Arte nuevo* cuando el Fénix propugna que aunque “no hay que advertir que pase en el período / de un sol [...] / pase en el menos tiempo que ser pueda” (la edición utilizada del *Arte nuevo de hacer comedias* es la de E. Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006).

que se cura escondido en un recóndito lugar. En el paso de la segunda a la tercera jornada transcurre cierto tiempo —no se precisa cuánto exactamente— en el que Astolfo ha estado visitando a Julia cada noche¹⁶.

Como contraposición, en la refundición de Quinault el dramaturgo dispone que el capitán de los guardias del Duque mate a un hombre creyendo que se trata de Fabrice, lo que le hace ganar tiempo en su trama, pues el galán no tiene que reponerse de ninguna lesión. Algunos estudiosos del teatro clásico francés han ejemplificado la importancia de la unidad temporal para los dramaturgos galos precisamente con *Le fantôme amoureux*:

en la comedia de Calderón, esta herida tenía la ventaja de explicar la muerte supuesta del héroe, pero exigía demasiado tiempo para curarse y permitir la vuelta a escena del principal personaje. La construcción, mucho más lógica y más apretada, es propia de Quinault, quien transforma los datos de Calderón en una verdadera comedia clásica. (Losada Goya, 2002: 197-198)

La concentración temporal del escritor francés afecta también a la cita de los amantes para su huida. En la comedia calderoniana Julia aceptaba la propuesta de fugarse con Astolfo, pero no inmediatamente, pues debía disponer antes su *hacienda* y sus *joyas* (verso 1978), por lo que, mientras tanto, aconsejaba al galán vivir en casa de Carlos¹⁷. En cambio, los enamorados de Quinault acuerdan abandonar la ciudad esa misma noche¹⁸.

En síntesis, *Le fantôme amoureux* transcurre en veinticuatro horas y presenta un tiempo sucesivo, es decir, no existe ninguna laguna temporal a lo largo de la trama. Comienza durante la noche (actos I y II), continúa durante el día siguiente (acto III), prosigue en el atardecer de ese mismo día (acto IV) y, de nuevo, se pasa a la noche (acto V).

Quinault destaca su obediencia a la unidad temporal en el último verso de la obra, declamado por el personaje del Duque, quien solicita a Carlos que le explique “par quel art mon rival, aussi constant qu’heureux, / a passé, dans *ce jour*, pour Fantôme amoureux”¹⁹.

16. El duque de Sajonia informa del hábito al padre del galán: “En casa de Julia fue,/ donde cada noche va,/ que, desde la que le vi,/ ninguna falta de allí” (*Comedias*, II, p. 271).

17. “Y así, en tanto que animosa/ mi hacienda y joyas dispongo,/ vive en la casa de Carlos” (*Comedias*, II, p. 268).

18. “CLIMÈNE: Si tu veux t’écarter, je suis prête à te suivre/ [...]/ Cependant que j’irai prendre mes pierres,/ Passe sous ce berceau; je crois ouïr du bruit;/ Je te viendrai trouver, si-tôt qu’il sera nuit (escena VI, acto III)”. Nótese que, en ocasiones, Quinault se vale de las mismas estructuras sintácticas y elementos léxicos que Calderón, como ocurre con la alusión a las joyas.

19. La cursiva es mía.

3. Unidad de acción (*unité d'action*)

Frente a la dualidad de acción tan frecuente en el teatro español, los dramaturgos galos tienden a la unidad. Losada Goya expone la relevancia de esta regla para los franceses del modo que sigue: “si los dramaturgos franceses operan cambios en las coordinadas espacio-temporales, lo hacen para conducir sus piezas hacia la unidad de acción” (2002: 198).

Quinault tampoco fue ajeno a esta tendencia, por lo que acotó bastante el enredo que le ofrecía *El galán fantasma* calderoniano. Así, esta restricción en la materia pasa en la adaptación francesa por eliminar personajes como Candil —el gracioso de la comedia española— o los criados del Duque, lo que provoca, en consecuencia, que desaparezcan los jugosos diálogos entre Candil y las criadas (Porcia y Lucrecia)²⁰ o las sugerentes disquisiciones del duque Federico con sus criados acerca de los *remedia amoris* o los celos²¹.

Desde la perspectiva de Quinault, extenderse en el desarrollo de los amores de los criados o en vanos diálogos metafísicos habría complicado innecesariamente el desarrollo de la intriga principal de su pieza, aunque estas supresiones ocasionan consecuencias negativas en la comedia francesa, privándola de gran parte de la riqueza de la obra de don Pedro.

La trama que Quinault sí adapta de su colega español es la historia de Carlos e Isabelle, galán y dama secundarios, a la que suma escenas con respecto a *El galán fantasma*. No en vano la pieza francesa arranca, como se vio, con un pasaje entre la criada de Isabelle y Carlos. El dramaturgo francés intercala también al final de la comedia una extensa escena de celos —de casi 100 versos— (V1) entre estos personajes e incluso un pasaje en el que Alphonse se enoja sobremanera al descubrir a su hija en la casa de Carlos (la cual había sido llevada allí tomada por Climène por los guardias del Duque)²² (V2).

En síntesis, Quinault se detiene en enriquecer esta historia secundaria de la obra, aunque, de acuerdo con Lancaster (1936: 148), no se puede considerar que la presencia de dicha trama quebrante la unidad de acción de *Le fantôme amoureux*, pues tanto Carlos como Isabelle son personajes requeridos en la intriga principal de Fabrice y Climène²³.

20. Se contabilizan hasta cuatro conversaciones en las que intervienen dichos locutores en *El galán fantasma* calderoniano (*Comedias, II*, pp. 243-244; pp. 253-254; p. 261 y pp. 280-282).

21. Estas tenían lugar en la comedia del dramaturgo español en las páginas 231 a 232 y 244 a 246 (*Comedias, II*).

22. Quinault idea —ya que no estaba en Calderón— que Isabelle esté destinada, por mandato de su padre, a una vida monacal, tal vez para intensificar el enfado del padre en esta escena: “ALPHONSE: Tu viens chercher Carlos de nuit en sa maison! / Et, méprisant le Cloître, où je t’ai destinée, / A de lâches amours tu t’es abandonnée”.

23. El desenlace de la historia de Carlos e Isabelle resulta más acertado en la pieza de Quinault, pues, al final de la comedia, Alphonse, padre de la dama, solicita al Duque el permiso para que pueda casarse su hija con Carlos: “ALPHONSE: Favorisez, Seigneur, de tout point ma famille, / Et souffrez que Carlos épouse aussi ma fille; / approuvez avec moi leurs desirs innocens”, lo que concede aquel (“DUQUE: Oui, j’y consens”). Sin embargo, Calderón sólo escribe en boca de su Duque un impreciso verso: “Dándole la mano a Laura” (verso 3136).

4. Verosimilitud (*vraisemblance*)

La verosimilitud conforma otra de las características promulgadas por los preceptistas del teatro clásico francés²⁴. Se tratarán dos tipos de verosimilitud:

a) Verosimilitud argumental, que “exige que la intriga general o particular sea creíble; de lo contrario provoca incomprendiones que son inmediatamente limadas por los autores franceses”²⁵. Baste recordar, por ejemplo, que en *Le fantôme amoureux* el casamiento de los enamorados fue ya concertado por los padres²⁶, por lo que la pasión del duque Ferdinand por la dama supone el único obstáculo para la unión de aquellos, pues posiblemente fuese poco creíble que las peleas de honra del padre de la dama impidiesen la boda de los jóvenes, como en la comedia española²⁷.

b) Verosimilitud social, que impide, por ejemplo, que los personajes de bajo rango como los criados hablen con naturalidad con sus amos²⁸, lo que se contraponen con las piezas españolas. Como se vio, Quinault sacrificaba varias escenas de su modelo calderoniano, como las que reunían al Duque con sus criados filosofando o las conversaciones entre la primera dama y su criada (*Comedias, II*, pp. 250-254 y p. 283) en beneficio no sólo de la unidad de acción, sino también de la verosimilitud social, la cual entronca con el siguiente rasgo de las adaptaciones del país vecino.

5) Decoro (*bienséance*)

El decoro constituye una regla más del clasicismo, que exige que la obra no ofenda los gustos o las ideas morales del público. Este precepto aristotélico proscribía la representación de la violencia o de la muerte. De este modo, Quinault evita en su *Le fantôme amoureux* la lucha directa de Fabrice con el Duque, la cual tal vez tampoco fuera creíble para sus espectadores —de ahí que el decoro esté relacionado con la anterior verosimilitud social—. El galán francés muestra una actitud ligera-

24. Corneille es claro al exponer la necesidad de verosimilitud en su *Préface de Héraclius* (1647): “Todo lo que entra en el poema debe ser creíble y llega a él —según Aristóteles— por uno de estos tres medios: verdad, verosimilitud u opinión común” (cita recogida en Castagnino, 1981: 60). Cioranescu presenta los severos testimonios de Voltaire referentes al teatro calderoniano: “Hay también rasgos sublimes en Calderón; pero nunca hay verosimilitud, ni naturalidad. Tenemos, en nuestra lengua, bastantes piezas enfadosas, y esto es peor; pero nada tenemos que se parezca a esta bárbara demencia” (1999: 40).

25. Losada Goya, 2002: 199.

26. “CLIMÈNE: Nos parens ont enfin conclu notre hymenée” (I4).

27. “JULIA: [...] la causa de dilatarse / nuestra boda fue el rigor / de aquellas enemistades / que a mi padre le costaron / tanto que, largas edades / enterrado antes que muerto, / tuvo su casa por cárcel” (*Comedias, II*, p. 213).

28. Thomas Corneille declara, tajante, que el gusto francés condena “las conversaciones de criados y graciosos con príncipes y soberanos” (Adam, 1962: 356).

mente distinta al español, pues aunque este último es consciente de la imposibilidad de vengarse de su adversario:

ASTOLFO: No debiera
si es tal el golpe que mi pecho espera,
que sin defensa alguna
se ha de dejar llevar de su fortuna
(*Comedias, II, 219*)

no renuncia, celoso, al combate abierto con su poderoso rival en la oscuridad de la noche:

ASTOLFO: No sé nada,
que a estas horas y a estos celos
todas las sombras son pardas
[...]
Celos no vuelven la espalda
[...]
Riñen
(*Comedias, II, 235*)

Por el contrario, una acotación reza en la pieza francesa, “Fabrice en s’enfuyant” y, a continuación, el personaje afirma con rotundidad “En vain je serois résistance” (I7).

6) Otros rasgos estructurales menores

Por último, se atenderá a otros rasgos estructurales menores del teatro clásico francés. En primer lugar, es frecuente que en esta dramaturgia se destierren, en nombre del buen gusto, los excesos de patetismo propios del teatro anterior²⁹. Constituye esta una razón más para que Quinault excluya las escenas violentas de su fuente española, que mostraban, como se señalaba, las peleas entre el galán y el Duque, al tiempo que prescinde de la supuesta muerte de Fabrice en escena, que es relatada *a posteriori* por Valère (I8)³⁰.

Al igual que Quinault suprimía escenas enteras de *El galán fantasma* con el fin de conservar las unidades clásicas, elimina prácticamente todas las declamaciones enfáticas de la comedia, tan características del teatro español, pero que no corres-

29. También Lancaster (1936: 148) o Cortés Vázquez (1988: 26) destacaban la ausencia de violencia en los escenarios franceses de la época.

30. Con todo, la descripción del capitán de los guardias del Duque y el posterior lamento del padre del fallecido ante el supuesto cadáver de su hijo (II4) no escapan a los tintes más patéticos.

pondían con el tono del clasicismo francés³¹. Como resultado, la obra francesa pierde gran parte de la fuerza lírica presente en Calderón³².

El proceso de refundición de la comedia española al molde del teatro clásico francés incide también en la alteración de los topónimos y antropónimos de la historia. De esta manera, Quinault sustituye el territorio alemán de Sajonia por el italiano de Ferrara como escenario de los acontecimientos³³ influido, tal vez, por la pretensión de ofrecer lugares más conocidos, aun dentro de su exotismo, para el público francés. En lo que concierne a la onomástica, Quinault reemplaza todos los nombres propios de los personajes —excepto el de Carlos—, motivado quizás también por acercarlos al código antropónimo de los espectadores franceses del momento.

	<i>El galán fantasma</i>	<i>Le fantôme amoureux</i>
Primer galán	Astolfo	Fabrice
Primera dama	Julia	Climène
Segunda dama	Laura	Isabelle
Duque	Federico	Ferdinand
Padre del primer galán	Enrique	Alphonse
Criada de la primera dama	Porcia	Jacinte
Criada de la segunda dama	Lucrecia	Clarine

En conclusión, *Le fantôme amoureux* constituye un perfecto ejemplo de la reescritura de una comedia barroca española de acuerdo con la estética clasicista francesa. Quinault varía, suprime o reduce ciertos elementos de la pieza calderoniana en aras a adaptar el asunto que le ofrecía *El galán fantasma* a las tres unidades dra-

31. Como muestra, Quinault dedica a justificar la existencia de la mina en casa de Carlos 148 versos menos que Calderón, por lo que abrevia enormemente el parlamento del personaje (15). Ya Gros llamaba la atención, desde una perspectiva subjetiva, sobre la omisión de “l’interminable tirade où Carlos expose à son ami, sans omettre un détail, l’histoire de la mine, ses origines, sa construction” (1926: 273-274). Nótese que, en esta explicación del túnel, el dramaturgo hace que haya sido el propio padre de Carlos el enemigo del padre de Climène (“Souviens-toi que mon père, & celui de Climène, prirent, pour ce sujet, une immortelle haine”). De esta manera, evita hacer referencias a otros personajes como ocurría en *El galán fantasma* (“Crotaldo, padre de Julia, [...] tomó la voz de una parte/ y de la otra parte Arnesto, un deudo mío” *Comedias, II*, 222), por lo que simplifica los detalles más mínimos. Quinault añade al túnel calderoniano una pared móvil —tal vez inspirado en la visión de la obra *L’esprit follet* de d’Ouille (cuya primera impresión conservada data de 1642), en la que este imitaba *La dama duende* y en la que quizás se escenificara, como en la comedia calderoniana, una alacena móvil—: “Derrière ce faux mur il pourra se cacher./ (Il leur montre un mur qu’on tourne sur un fer pointu)/ Vous voyez comme il tourne: avant sa mort mon père, craignant ses ennemis, en secret le fit faire” (V4).

32. Ya apuntaba Gros en lo relativo a la reescritura de Quinault de *Lances de amor y fortuna* y *El galán fantasma* que aquel no conservó en ellas la exuberancia de estilo, ni la abundancia de la materia, ni lo lírico; “ce sont des oeuvres romanesques, certes, mais claires, sèches et de souffle court” (1926: 274-275).

33. En relación con lo anterior, el dramaturgo galo elige Florencia en su pieza como hipotético lugar de exilio del galán (“ALPHONSE: Sors, & choisis demain Florence pour retraite”, II11), en lugar de Alemania (“ASTOLFO: [...] antes que amanezca el alba/ con Julia he de estar en tierras/ del gran César de Alemania”, *Comedias, II*, pp. 296-297).

máticas clásicas, por lo que logra concentrar una única acción, en un solo lugar, y a un discurrir en veinticuatro horas. La estructuración en cinco actos, la verosimilitud o el decoro a los que somete también el dramaturgo su pieza contribuyen, asimismo, a adecuarla al tono que requería el teatro galo de la época. Utilizando palabras de Gros (1926: 274), uno de los editores modernos de Quinault, en su *Le fantôme amoureux*, el dramaturgo simplifica, clarifica; en una palabra, afrancesa.

Bibliografía

- ADAM, A. (1962): *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, II, Paris, Del Duca.
- BACZYNSKA, B. y LOSADA PALENZUELA, J. L. (2005): «El galán fantasma de Pedro Calderón de la Barca y sus dobles. Apuntes a la recepción del teatro español barroco en la Europa del momento», en *Retos del Hispanismo en la Europa Central y del Este*, Actas del Congreso Internacional de Cracovia (14-15 octubre de 2005), coords. L. F. Cercós García, C. Juan Molina Rivero, A. de Ceballos-Escalera y Gila, Madrid, Palafox y Pezuela, pp. 723-734.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2007): *Comedias, II. Segunda parte de comedias de Calderón*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro.
- CARRINGTON LANCASTER, H. (1936): *A history of French dramatic literature in the seventeenth century, part III, The period of Molière (1652-1672)*, vol. I, Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- CASTAGNINO, R. H. (1981): *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- CIORANESCU, A. (1999): «Calderón y el teatro clásico francés», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. H. W. Sullivan, R. A. Galoppe, M. L. Stoutz, London, Tamesis.
- CORTÉS VÁZQUEZ, L. (1988): «Influencia del teatro clásico español sobre el francés: Calderón de la Barca y Thomas Corneille», en *Estudios sobre Calderón. Actas del coloquio calderoniano*, ed. A. Navarro González, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- FRADEJAS LEBRERO, J. (1991): *Calderón en Europa*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GROS, E. (1926): *Philippe Quinault: sa vie et son oeuvre*, Paris, E. Champion – Aix-en-Provence, Éditions du «Feu», 1926.
- LOPE DE VEGA, F. (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.
- LOSADA GOYA, J. M. (2002): «Calderón en Francia en el siglo XVII: Problemática de la adaptación», en *Calderón en Europa*, Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuet, pp. 195-202.
- LOSADA, J. M. y MILLÁN, J. A. (2003): «Los teatros francés y español en el siglo XVII», en *Historia del teatro español (de la Edad Media a los Siglos de Oro)*, I, coords. A. Madoñal Durán y H. Urzáiz Tortajada, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos.

- NORMAN, B. (2001): *Touched by the Graces. The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Birmingham (Alabama), Summa Publications Inc.
- RUBIERA, J. (2004): «La movilidad espacial en la Comedia española. El espacio itinerante», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuet, pp. 1545-1554.
- , (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros.

Andanzas y desencuentros de una pareja coja: primera y segunda parte del primer *Quijote* en francés

Isabelle Gutton¹
Universidad de Oviedo

Palabras clave: *Quijote*, Francia, Traducción, Difusión, Recepción.

Los textos se parecen a las personas. Tienen un nacimiento, una historia, un devenir. Suscitan emociones, reflexiones, afinidades. Dialogan con nosotros, y con otros textos. La historia del caballero manchego de Cervantes no es una excepción: por su particular resonancia humana, su diversidad de interpretaciones, su excepcional difusión, no es sólo una fuente inagotable para los comentaristas, sino que es quizás uno de los textos más vivos de la literatura universal. El *Quijote* tiene encima una particularidad: es que el libro que los lectores modernos solemos ver como una entidad única, consta en realidad de dos partes: el que fuera originalmente *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* y la *Segunda parte del ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha*, ambos identificados hoy por el mismo título de *Don Quijote de la Mancha*, y (casi) siempre publicados y vendidos como una unidad monolítica, conocida por doquier como *El Quijote* de Cervantes. Parecerá obvio, pero no hay que olvidar que estas dos partes están separadas por el tiempo (se publicó la primera parte en 1605 y la segunda en 1615) y por diferencias estructurales y argumentales, como por ejemplo la inclusión de la primera parte en la segunda, y muchas más diferencias que han sido abundantemente estudiadas.

Esta particularidad adquiere una relevancia especial en la historia de la difusión del texto, especialmente en el ámbito francés, donde las dos partes fueron rápidamente objeto de dos traducciones separadas, obras de dos traductores distintos: *L' Ingenieux Don Quixote de la Manche* por César Oudin (1614) y la *Seconde partie de l' Histoire de l' Ingenieux, et redoutable Chevalier, Don-Quichot de la Manche* por François de Rosset (1618). Lo llamativo es que, por mera comodidad editorial, las dos partes fueron reunidas artificialmente *a posteriori*, lo que convierte la primera traducción francesa de la novela del hidalgo manchego en un objeto de estudio

1. Este artículo entra en el área del proyecto de investigación de la autora, que beneficia de la ayuda predoctoral "Severo Ochoa" otorgada por la FICYT (Fundación para el Fomento en Asturias de la Investigación Científica Aplicada y la Tecnología).

ideal para apreciar y comparar métodos de traducción distintos. El paso al francés hace chocar (¡en la misma obra!) dos prácticas diferentes de la traducción que alteran en direcciones opuestas la lengua y el espíritu de Cervantes.

Este choque es lo que constituye el “desencuentro” que se evoca en el título de esta comunicación, y también es lo que hace que “cojee” el texto, que le falte unidad, más allá de las diferencias esperables entre dos partes que separan diez años. Sin embargo, las dos traducciones gozaron de gran éxito y difusión a lo largo del siglo xvii. Además de su edición de 1614, la traducción de Oudin se vuelve a editar en 1616, 1620, 1625, 1632, 1639, 1646, 1665. La de Rosset se reedita, después de 1618, en 1622, 1639, 1646, 1665. Es a partir de 1639 cuando vienen asociadas las dos partes en una misma edición. Esta asociación, sorprendentemente, conoce una perdurable difusión, mucho más allá del siglo xvii. Sobrevive frente a nuevas traducciones. En el siglo xix, más exactamente en 1884, Emile Gebhart reedita el conjunto. En 1949, Jean Cassou las retoma y las revisa para la popular a la vez que erudita colección Folio Classique de Gallimard. Es precisamente esta edición la que cita Erich Auerbach en su clásico ensayo *Mimesis*, al realizar su análisis del episodio con la falsa Dulcinea (en el capítulo 10 de la Segunda Parte). Por esta extraordinaria permanencia, este texto merece que el cervantista se interese por sus “andanzas” en el panorama literario y editorial francés y europeo: porque no es un vestigio del pasado. El lector francés de hoy todavía puede codearse con un *Quijote* directamente heredado del siglo xvii y mediatizado por dos traductores diferentes.

Resulta paradójico, dado su inmediato y duradero éxito, constatar que las valoraciones de críticos y hombres de letras fueron habitualmente poco elogiosas. Maurice Bardon apunta que los dos traductores gozan en principio de una opinión favorable antes de ser objeto de desprecio y de rechazo. Sin embargo, es posible encontrar opiniones negativas por parte de sus contemporáneos. Citemos por ejemplo la anécdota contada por Cabart de Villermont. Antes de que Paul Scarron (1610-1660) se animara a escribir su *Roman comique* (1639), el propio Cabart le habría sugerido varios proyectos, entre los cuales una nueva traducción del *Quijote* que, en su opinión, andaba necesitado de una versión francesa digna:

Je lui proposai une nouvelle traduction de *Don Quichotte*, au lieu de la morale de Gassendi sur la traduction de laquelle je le trouvai attaché, mais il n'en voulut point tâter à cause de la précédente traduction par Oudin et un autre, quoique pitoyable.² (Scarron, 1981: 16, prólogo de Yves Giraud)

Esta escena habría transcurrido en París a finales de 1649 o a principios de 1650. El condicional se debe a que la única fuente que la confirma es el relato del propio Cabart, que posiblemente habrá querido lucirse en sociedad y ante la poste-

2. “Le propose [hacer] una nueva traducción del *Don Quijote*, en vez de la obra moral de Gassendi en la traducción del cual lo encontré ocupado, pero no quiso intentarlo por culpa de la precedente traducción por Oudin y otro, aunque penosa” (la traducción al español de esta cita y de las siguientes es mía).

ridad atribuyéndose una importancia mayor de la que realmente tuvo en la génesis del *Roman comique* de Scarron. Pero verdadera o no, la anécdota arroja luces poco favorables sobre la apreciación de algunos contemporáneos acerca de la primera traducción del *Quijote*; “pitoyable” (penoso) no es precisamente un calificativo halagador... En cuanto al pobre Rosset, ni siquiera se menciona su nombre; lo aniquila un insultante indefinido, “un autre” (otro).

Si recogimos algunas valoraciones hechas por hispanistas del siglo xx que se interesaron específicamente por nuestras traducciones, podemos leer apreciaciones mayoritariamente negativas. Acerca de César Oudin, el historiador y filólogo Alexandre Cioranescu no duda en afirmar rotundamente que “sa version est pesante, ennuyeuse et professorale”³ (1983: 533). En su ingente estudio sobre la recepción del *Quijote* en Francia, “*Don Quichotte*” en France au XVII^e et au XVIII^e siècle 1605-1815, Maurice Bardon se muestra menos tajante pero no deja de destacar los defectos de *L’Ingenieux Don Quixote de la Manche*:

Ce qui frappe tout de suite à le lire, c’est le scrupule avec lequel il respecte le texte de Cervantes, cherchant à le serrer de près, le serrant de trop près quelquefois: à force de vouloir ajuster strictement sa prose à la prose castillane, il ne nous fournit par endroits qu’une sorte de décalque, d’une littéralité fatigante⁴. (1974: 28)

Acerca de François de Rosset, Bardon (1974: 48) apunta con desagrado que “Rosset accumule, dans le détail de sa traduction, faux-sens, contre-sens, non-sens”, que se toma “certaines libertés” y que manifiesta un “goût pour la paraphrase et le développement”⁵ que desfigura el texto de Cervantes. Cioranescu (1983:534) repara en su tendencia a hacer literatura (en el mal sentido de la expresión), observando que “il pense même un peu trop à la présentation littéraire: (...) il aime arrondir les phrases et insister sur les circonstances, en collaboration, ou peut-être en concurrence avec l’auteur”⁶. En su opinión, la competencia con el autor del cual se traduce llega incluso a la traición (ahí aflora el manido aforismo *traduttore, traditore*), al operar una subversión del registro que logra desplazar el contexto de la obra entera: “Rosset trahit Cervantes, d’une certaine manière, par son penchant pour les mots vulgaires ou grossiers, qui situent l’action dans un milieu plébéien et picaresque”⁷.

3. “Su versión es pesada, aburrida y profesoral.”

4. “Lo que llama la atención de inmediato cuando lo leemos, es el escrúpulo con el que respeta el texto de Cervantes, intentando acercarse mucho, demasiado a veces: al querer ajustar estrictamente su prosa a la prosa castellana, no nos ofrece más, por momentos, sino una especie de calco, de una literalidad cansina.”

5. “Rosset acumula, en el detalle de su traducción, falsos sentidos, contrasentidos, sinsentidos”; “ciertas libertades”; “gusto por la paráfrasis y la ampliación”.

6. “Incluso piensa demasiado en la presentación literaria: (...) le gusta redondear las frases e insistir en las circunstancias, en colaboración, o incluso quizás en competencia con el autor.”

7. “Rosset traiciona a Cervantes, de cierta manera, por su afición a las palabras vulgares o groseras, que sitúan la acción en un medio plebeyo y picaresco.”

¿Qué pasa aquí? ¿Cómo explicar tanta hostilidad? O, en el caso de resultar acertados los juicios que acabamos de leer, ¿cómo explicar el éxito pasado y presente de nuestro primer *Quijote* en francés? Antes de juzgar, es conveniente interesarnos más de cerca por estas dos traducciones, para entender sus características, y quizás entender lo que les hace – a la vez – penosas y exitosas.

Por ello es necesario considerar la traducción no como resultado, como lo venimos haciendo hasta ahora, sino como proceso, como la acción que dará dicho resultado. Todo traductor lo sabe: en la práctica de su oficio, se debate constantemente entre dos opciones, que son sus particulares Escila y Caribdis (García Yebra, 2004: 16-17):

Si el traductor tiende a extranjerizar su lengua acercándola lo más posible a la del original, introducirá en la lengua de la traducción frecuentes préstamos y calcos, neologismos léxicos y fraseológicos, que, en la medida en que sea aceptados por los lectores, enriquecerán la lengua de éstos, acrecentando en ella la capacidad expresiva; el traductor facilitará así la tarea de los escritores que van a servirse de la lengua como instrumento para sus creaciones.

Si, por el contrario, el traductor ama la pureza de su lengua y procura mantenerla libre de todo influjo innecesario de la lengua extraña, tendrá que esforzarse en buscar nuevas posibilidades expresivas acordes con la estructura y tradición de su propia lengua, que la hagan capaz de manifestar conceptos, sentimientos o matices que percibe en la lengua ajena y que nunca ha visto expresado en la suya.

Según el Ortega y Gasset de *Miseria y esplendor de la traducción*, la traducción es imposible pero necesaria. Sin decantarse por una postura tan radical, es innegable que en la traducción entra en juego un haz semiótico complejo, que suma, a la perspectiva de la comprensión del texto original, la perspectiva de la reformulación por el traductor; a su vez, la reformulación en el idioma al que se traduce se interpone entre el texto y la comprensión del mismo por el lector. Esta mediación oscilante del sentido explica la sempiterna tendencia a criticar las elecciones de los traductores; también explica que se sienta la necesidad de volver a traducir cada tiempo las grandes obras de la literatura universal. Un fenómeno que formula Miguel Martínez-Lage, traductor de Faulkner, en una reciente entrevista para la revista *Quimera*: “Toda generación necesita nuevas traducciones de los clásicos. La traducción, por así decir, es el único género literario cuyo estatus es de borrador perpetuo, lo cual tal vez le da mayor actualidad que nunca.” En 1955, en su conocido ensayo *Les Belles infideles. Essai sur la traduction*, Georges Mounin da la vuelta a los términos de Ortega, al afirmar que la traducción es posible porque necesaria. Desde nuestro enfoque comparativo, esta formulación resulta satisfactoria: no se trata aquí de postular la imposibilidad ontológica de la traducción, sino de apreciar los diferentes acercamientos a la práctica de la traducción que en su momento realizaron Oudin y Rosset, intentar apreciar el grado de éxito con el que realizaron su labor y evaluar su incidencia en la recepción de la obra más emblemática de las letras hispánicas.

Hoy se admite sin dificultad que la traducción es un proceso muy activo en el enriquecimiento de un idioma (García Yebra: 2004), así como en la formación y la circulación de conceptos. Para los lingüistas, se considera como un fenómeno positivo, asumiendo que una lengua que permanece aislada degenera, mientras al contrario se fecunda por el contacto con otras lenguas. No siempre fue así. En la Francia de los siglos xvii y xviii, existe una desconfianza respecto a la traducción. En efecto, en el marco de un proceso de fijación de las lenguas vernáculas que tienen que competir con el prestigio literario del latín, los preceptistas suelen concordar en que hay que respetar, ante todo, la lengua meta (en este caso el francés). De ahí que la traducción literal se vea como una amenaza a la personalidad ya precaria del francés (López García, 1996: 35-38). Para el poeta Joachim Du Bellay (1522-1560), la literalidad es perjudicial a nivel estético, porque “les Traductions de mot a mot n’ont pas de grace (...) pour reson que deus al langues en sont james uniformes en frases”⁸. Es más, en los siglos xvii y xviii, en Francia, se conoce una época de traducción libertaria que no sólo autoriza sino que aconseja adaptar el texto original a los gustos literarios de la época, “modificando no sólo el sentido, sino también el significado del texto original, sus “reales”, que se modernizaban sin mayores problemas” (López García, 1996: 37). Son las traducciones conocidas como *belles infidèles* (bellas infieles), categoría a la cual pertenece la segunda traducción francesa del *Quijote* (1677-1678), realizada unos sesenta años más tarde por Filleau de Saint-Martin. Fue ésta una traducción muy difundida, tanto que se leerá en toda Europa, incluso más que el mismísimo original. Horst Weich (2008), a través del análisis de pertinentes episodios (el retrato pseudo-petrarquista de Dulcinea, la defensa de Marcela), observa que Filleau adapta la vigorosa y eficaz retórica cervantina convirtiéndola en una prosa elegante más conforme al gusto clásico del Grand Siècle de Luis xiv. Los traductores, en principio, son conscientes de su deber de fidelidad, pero en el fondo muchos creen que el autor español les necesita más de lo que ellos necesitan el texto que están traduciendo. Es una idea comúnmente aceptada afirmar que los franceses no inventan tanto como otras naciones pero que perfeccionan más (Cioranescu, 1983: 177-179). Por lo tanto, las traducciones pretenden mejorar el texto al adaptarlo al país, a las costumbres y a la lengua del receptor.

Sin embargo, no es esa la pretensión de César Oudin y de François de Rosset, que, de manera global, se toman muy pocas libertades con el texto. Ambos son traductores literales (en cuanto literal significa mayor respeto posible del léxico, del orden de las palabras y de las estructuras gramaticales). Quizás esta opción explique el poco aprecio de contemporáneos y modernos. La diferencia que se percibe entre nuestros dos traductores no radica tanto en la tradicional dicotomía fidelidad-libertad, sino mucho más en su actitud hacia la práctica de la traducción y la finalidad que le atribuyen. Hay que buscar la clave de esta oposición en la personalidad, las

8. “... las traducciones palabra por palabra no tienen elegancia (...) porque dos lenguas nunca son uniformes en sus frases”.

circunstancias y las motivaciones de Oudin y Rosset. ¿Quién era Oudin? ¿Quién era Rosset? ¿Por qué se dedicaron a traducir el texto cervantino?

César Oudin es un personaje conocido, estudiado por Morel-Fatio: gramático, editor y traductor, y sobre todo, profesor; se considera uno de los principales hispanistas gramáticos del siglo xvii, que alentó el conocimiento y el aprecio de la lengua y de la literatura españolas en Francia. Está al servicio de Enrique iv que le da en 1597 el cargo de secretario e intérprete de lenguas extranjeras, títulos que ostenta con orgullo en la portada de la primera edición de su traducción del *Quijote*. Se le deben obras de difusión lingüística, como su *Grammaire et Observation de la Langue espagnolle* (1597), sus *Proverbes espagnols traduits en françois* (1605), el *Thresor des deux langues françoise et espagnolle* (1607) y la traducción de *Dialogues fort plaisans escrits en langue espagnolle et traduits en françois* (1608). Es esencial entender que en el siglo xvii, la enseñanza del español corre a cargo del profesor que suele iniciar su programa por la enseñanza de la gramática, valiéndose muchas veces de un manual que él mismo compone, edita y vende. Sigue el estudio de textos fáciles y por fin de textos puramente literarios: el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache*, etc. (Bardon, 1974: 125-126). No es de extrañar que Oudin, profesor, haya redactado gramáticas, léxicos y compendios de refranes. Cuando emprende, por orden del rey, la traducción del *Quijote*, él tiene la perspectiva de un pedagogo, particularmente manifiesta en la profusión de notas explicativas en el margen, para aclarar un término, explicar algún chiste. Es frecuente que traduzca una expresión y sienta la necesidad de aclarar su sentido o de añadir una precisión muchas veces sobrante en una nota explicativa, tal es su ansia por poner al alcance del lector el giro, la imagen original. Muchas de las notas empiezan con la muletilla “L’Espagnol dit”. Nos limitaremos aquí a dos ejemplos ilustrativos. En el capítulo 10 de la primera parte, don Quijote formula una petición a Sancho usando la locución lexicalizada “por tu vida”⁹ (Cervantes, 2005: 125). Oudin traduce “par ta foy” pero, a pesar de que su traducción acata el sentido, la certeza de estar desviando el significado y la designación¹⁰ le impone adjuntar una nota del traductor que precisa “l’Espagnol dit par ta vie” (Cervantes, 1614: 84). Es evidente que la nota es totalmente prescindible: la opción de Oudin de sustituir “vida” por “foy” (fe) no entorpece en absoluto la lectura. Tampoco aporta información ya que Oudin ni explica ni justifica; se limita a señalar. Otra nota es muy reveladora: cuando, en el capítulo 12 de la Primera Parte, el cabrero Pedro cuenta el caso de Marcela, que atrae a los hombres por su belleza pero los rechaza por su actitud, utiliza para referirse a ésta el término “desenga-

9. Las citas en español del *Quijote* están sacadas de la edición de Francisco Rico para el Instituto Cervantes, con ocasión del cuarto centenario de la primera parte del *Quijote*. Las citas en francés están sacadas de las primeras ediciones francesas de las traducciones de Oudin y Rosset. Se reproduce la grafía de la época.

10. Usamos la terminología empleada por García Yebra en su *Teoría y práctica de la traducción* (1984: 38-40) que diferencia y jerarquiza *sentido*, *significado* y *designación*. En el caso que nos interesa, Oudin conserva el sentido: “por tu vida” y “par ta foy” son equivalentes ya que tienen el mismo valor de énfasis y de petición. Pero no conserva el significado “vida” (a pesar de existir “vie” en francés) ni por supuesto la designación, que sería la realidad extralingüística constituida por la referencia a la vida o a la fe de Sancho.

ño” (Cervantes, 2005: 146). Oudin traduce “mespris” (Cervantes, 1614: 106) pero deja una nota que no es ni más ni menos que una entrada de diccionario bilingüe: “Desengãno, *veut dire destromperie ou auis de ne se point tromper, & vaut autant qu’esconduite & rebut ou desabus.*” Se advierte así la preocupación por acercar, antes que adaptar, la lengua del original al lector. De hecho, en el prólogo que Oudin dedica al rey, manifiesta alto y claro esta preocupación pedagógica por la enseñanza del español, animando al rey a que lea el original cervantino:

& si vostre Majesté ne desdaigne de luy ietter vne favorable et douce oeillade, peut estre luy esmouuera il quelque enuie de gouster sa langue originelle, en laquelle il a bien meilleure grace qu’en la nostre: car ie confesse librement que ie luy en oste beaucoup, tant par mon insuffisance, qu’aussi parce que des liures semblables, se doiuent plustost interpreter de viue voix, que non pas traduire.¹¹

Hay mucho de *captatio benevolentiae* en este fragmento y la humildad auto-proclamada es un *topos* habitual. Pero trasparece la idea de una superioridad asumida del original. Para Oudin, la traducción es una plataforma para promocionar las letras hispánicas. *L’Ingenieux Don Quixote de la Manche* se hace pedagogía, instrumento, vehículo lingüístico, etapa hacia este ideal que es la lectura de *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* y de las demás obras destacadas de la literatura del país vecino. Esta dimensión utilitarista de la novela no significa que Oudin sea incapaz de apreciar la calidad literaria de Cervantes. Al contrario, sus palabras indican que había percibido la vida, la vitalidad del libro. Y el hecho de que haya editado también *La Galatea* (1611) y, aparte, la *Novela del Curioso impertinente* (1608), confirma su sincero aprecio hacia Cervantes.

Rosset, en cambio, no es un gramático sino un polígrafo (novelista, poeta...) y, lo que nos interesa aquí, un traductor abundante, sobre todo del italiano y del español. Se le debe una versión francesa del *Orlando Furioso* del Ariosto – ¡aumentada por una continuación de cosecha propia! – así como el *Orlando Innamorato* de Boiardo. No se sabe gran cosa de su vida y su obra se ha perdido casi entera. Maurice Bardon juzga su poesía detestable, y como novelista, lo califica de complicado y difuso (1974: 39-41). Tradujo mucho, de lo que se deduce que con notable rapidez. Esta convicción se forma al observar sus textos: se observa en varias ocasiones una falta de escrúpulos, cierta ligereza (o una ligereza cierta) a la hora de profundizar conceptos, aclarar dudas. En el episodio de las Cortes de la Muerte (capítulo 11 de la Segunda Parte del *Quijote*), que de hecho traduce alegremente como “Estats et Offices de la Mort” (Cervantes, 1618: 117), la compañía de Angulo el Malo, autor de comedias del siglo XVI, se transforma en “la compagnie du mauuais Ange”, error que, por cierto, reproducirá Filleau. Es el tipo de error grosero que enmienda Jean

11. “& si vuestra Majestad no desdeña echarle una ojeada favorable y dulce, a lo mejor la moverá a tener ganas de probar su lengua original, en la cual tiene mucho mejor gracia que en la nuestra: porque confieso libremente que yo le quito mucha, tanto por mi insuficiencia, como porque libros así se deben más bien interpretar de viva voz antes que traducir.”

Cassou en su revisión de 1949. Excepto si se trata de un descuido (pero difícilmente “Angulo el Malo” se puede confundir con “el Ángel Malo”), demuestra una ignorancia de lo que se va traduciendo, y, hecho agravante – después de todo, ¿quién puede alardear de saberlo todo? –, demuestra que Rosset no tuvo el rigor necesario para averiguar sus dudas, sino que optó por la primera solución más o menos viable.

También – y todos los que se han acercado a sus textos, traducciones como obras originales, lo confirman – se deja llevar por la inventiva. Es una tendencia generalizada en él, que se manifiesta en la prolijidad con la cual va alargando títulos y encabezados de capítulos. Una simple ojeada a los dos ejemplos siguientes, citados por Bardon (1974: 48-49), permiten apreciar el gusto de Rosset por la paráfrasis y la ampliación.

Texto cervantino	Traducción de Rosset
<p>“Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él: él supo obrar, y yo escribir” (Cervantes, 2005: 1336)</p>	<p>“Dom-Quichot nasquit pour moy seule, & moy pour luy seul ay pris naissance. S'il a sceu produire des effets, j'ay eu la gloire de les sçauoir bien écrire” (Cervantes, 1618: 877)</p>
<p>“<i>Daranos</i>²⁴⁸ con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoques, sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de mil colores matizadas los estendidos prados, aliente el aire claro y puro, luz la luna y las estrellas, a pesar de la oscuridad de la noche...” (Cervantes, 2005: 1284)</p>	<p>“Les chesnes verds, <i>nous donneront</i> à pleine main de leur doux fruits, les troncs des lieges <i>nous serviront de couche</i>, & les saules <i>ne nous refuseront point</i> leur ombre. <i>Nous iouyrans</i> de la senteur des roses, & <i>nous nous coucherons</i> par les prairies sur un tapis diapré de mille couleurs. L'air pur & serein <i>nous rafreschira de son haleine</i>, & la Lune & les estoilles <i>nous esclairement</i> malgré l'obscurité de la nuit.” (Cervantes, 1618: 809)</p>

Pero sería erróneo asumir que es un rasgo sistemático. Nieves Pintor Mazaeda, al examinar su traducción del *Persiles*, hace hincapié en su fidelidad al texto cervantino: “Cuando nos adentramos en su lectura, descubrimos gratamente a un traductor paciente y fiel” (2004: 822). Personalmente, tras interesarme por el texto de la segunda parte del *Quijote*, comparto – con unas cuantas reservas – su opinión. Con reservas porque me atrevo a avanzar que esta fidelidad es más una solución de facilidad debida al parentesco de los idiomas español y francés en cuanto a léxico y estructura, que un síntoma de paciencia y escrupulo, tal como lo manifiesta sis-

12. Se aprecia en cursiva la forma verbal única que, a la manera de un caleidoscopio, se multiplica en francés en siete elementos.

temáticamente Oudin. Lo que sí es cierto es que los prólogos de Rosset carecen de comentarios definitivos y generales sobre la lengua de Cervantes, de los cuales son prolijos otros traductores o preceptistas de la época. Podemos pensar en Vital Daudiguiet, traductor del *Persiles* en competición con Rosset, que califica el español como una lengua “rare, extravagante et barbare” (Pintor Mazaeda, 2004: 822). Rosset no piensa en mejorar el idioma sino que se atiene a él, dejándose llevar a veces, demasiadas veces quizás, por una natural inclinación a la ampliación. Como traductor de oficio, le conduce la eficacia, la rentabilidad, y no examina con lupa un texto que tiene que presentar a un público ansioso lo más rápidamente posible, y que manifiestamente es un texto de diversión. En la dedicatoria a Madame de Luynes, Rosset deja claro que esta “histoire plaisante, & facetieuse”, “apres tant de Liures serieux (...) seruiroit comme d’ébat, aux heures destinées pour vostre recreation”¹³ (Cervantes, 1618).

Para concluir, la asociación de las dos traducciones para formar el primer *Quijote* en francés deja en evidencia dos prácticas distintas de la traducción, en relación con dos maneras de considerar la novela cervantina: para uno, la novela es un instrumento pedagógico de calidad para el aprendizaje del idioma y la difusión de las letras hispánicas, para el otro una esperada diversión, un entretenimiento inaudito para un público harto de tanta novela idealizada heroico-galante.

En efecto, el *Quijote* trajo a Francia un soplo de aire fresco, una influencia fecunda, particularmente visible en la moda del *anti-roman* (antinovela), subgénero específico, burlesco, que atacaba en clave paródica los géneros novelescos idealizados entonces en boga. También trajo una naturalidad de estilo que no era lo común en la época clásica francesa, e inauguró un manejo intenso de la metacrítica, una construcción dialógica brillante, así como el motivo argumental de la locura librería. El loco que ve el mundo a través de la literatura, o sea que enfrenta constantemente su interpretación de la realidad a la realidad misma, se parece extrañamente a todos nosotros, y es además generador de una eficaz estructura paródica. Estas innovaciones cervantinas tan poderosas no podían quedar aniquiladas por unas traducciones: por supuesto la traducción mediatiza, cambia la fisionomía, pero no anula, y menos unas como las de Oudin y Rosset cuyo mayor defecto (¿pero es un defecto?) sería un apego excesivo a la frase castellana. No podemos compartir la conclusión desoladora de Cioranescu:

Accouplée par force, ces deux traductions ont offert au public français un roman appauvri et médiatisé: ce fut le seul que ce public put connaître jusqu’en 1677. Cela explique pour une bonne partie pourquoi on ne pouvait concevoir Don Quichotte autrement que comme un fou sans grandeur: cela n’explique pas le succès du roman. On ne peut sentir qu’une admiration mêlée de compassion pour les lecteurs qui eurent l’entêtement et l’intelligence nécessaire pour deviner Cervantes à l’intérieur de ce

13. “historia divertida y chistosa”, “después de tantos libros serios (...) servirá de diversión, para las horas destinadas al recreo”.

paysage en ruines. C'est encore l'un des nombreux mystères de la littérature, que de la voir conserver son parfum dans un aussi vulgaire calice¹⁴. (1983: 534-535)

Peca por parcialidad y exageración. Por una parte, Cioranescu olvida que en España también, donde no medió traducción alguna, la primera interpretación fue la burlesca, la del loco grotesco e intrascendente, irresistiblemente cómico. Por otra parte, le concede todo el mérito al lector que supo atravesar el filtro de la traducción y ver más allá, reconstruir detrás de la necesaria mediación. Si es efectivamente verdad que el lector debe adoptar una actitud activa frente a un traductor que lo atrae hacia el texto, como es el caso de Oudin y Rosset, sería sin embargo injusto quitarles mérito a aquellos dos hombres, artesanos de la literatura en la sombra, que nos dieron, como recuerda un agradecido Bardon (1974: 54), el primer *Don Quijote* francés, uno de los más parecidos, y que se atrajeron desprecio y rechazo por lo arcaizante del idioma y algunos hispanismos en la expresión. Gracia a ellos, el texto de la obra maestra de la literatura hispánica pasó a Francia, y de ahí a Europa, y volvió a España para revitalizar la recepción del caballero manchego cuando ya no era un éxito en el país que lo había visto nacer.

En cuando al devenir del texto, mientras no se solucione definitivamente el criterio absoluto de la “buena” traducción – y esto se va debatiendo desde (y probablemente desde antes de) al-Ŷāhiz, Maimónides, Cícero, San Jerónimo... – nuestra pareja coja seguirá con sus andanzas, y sus desencuentros.

Bibliografía

- BARDON, Maurice (1974): *“Don Quichotte” en France au XVII^e et au XVIII^e siècle 1605-1815*, I-II. Genève, Slatkine Reprints.
- CERVANTES, Miguel de (2005): *Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto Cervantes 1605-2005*, ed. F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Centro para la edición de los clásicos españoles.
- , (1614): *L'Ingenieux Don Quixote de la Manche*, Paris, Iean Fouët.
- , (1618): *Seconde partie de l'Histoire de l'Ingenieux, et redoutable Chevalier, Don-Quichot de la Manche*, Paris, vefue Iacques du Clou, & Denis Moreau.
- CIORANESCU, Alexandre (1983): *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Librairie Droz.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1984): *Teoría y práctica de la traducción. Segunda edición revisada*, Madrid, Gredos. Primera edición: 1982.

14. “Acopladas a la fuerza, estas dos traducciones ofrecieron al público francés una novela empobrecida y mediatizada: fue la única que pudo conocer este público hasta 1677. Explica en buena parte porque no se podía concebir a Don Quijote de otra manera que como a un loco sin grandeza: no explica el éxito de la novela. Sólo se puede sentir una admiración mezclada de compasión para los lectores que tuvieron la obstinación y la inteligencia necesaria para adivinar a Cervantes dentro de este paisaje en ruinas. Es otro de los numerosos misterios de la literatura, verla conservar su fragancia dentro de un cáliz tan vulgar.”

- , (2004): *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso, ed. (1996): *Teorías de la Traducción. Antología de textos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha.
- MARTÍNEZ-LAGE, Miguel (2010): “A Faulkner se le deturpó a conciencia. Entrevista por Roberto Valencia”, en *Quimera*, ed. M. Riera Montesinos, 317, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural S.L., pp. 12-15.
- PINTOR MAZAEDA, Nieves (2004): “Las vicisitudes de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* en Francia”, en *Peregrinamente Peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Villar Lecumberri, I, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, pp. 819-838.
- SCARRON, Paul (1981): *Le roman comique*, ed. Y. Giraud, Paris, Flammarion.
- WEICH, Horst (2008): “Cervantes rhétoricien. Les fonctions parodiques et satiriques de l’art de parler dans *Don Quijote*”, en *Rhétorique et littérature en Europe de la fin du Moyen Age au XVII^e siècle*, ed. Dominique de Courcelles, Brepols, Turnhout, pp. 191-208.

No puede ser en Europa

María Ortega
Universidad de Burgos

Palabras clave: Moreto, traducción, adaptación, Siglo de Oro, Europa.

1. Introducción

No puede ser circuló por toda Europa dando lugar a traducciones, adaptaciones y versiones que se influyen las unas a las otras. Desde la primera traducción al inglés, realizada por Thomas St. Serfe en 1668, hasta la contaminación de *No puede ser* que se advierte en la obra francesa *Guerre ouverte ou Ruse contre ruse* de Dumaniant, publicada en 1788, se conservan traducciones y adaptaciones al inglés, alemán, francés, italiano y danés.

En una primera línea de obras cuya fuente directa es *No puede ser* se encuentra la mencionada obra de St. Serfe, *Tarugo's Wiles or the Coffee-House*; pocos años después, John Crowne adaptó la obra moretiana *No puede ser* fusionándola con *El lindo don Diego*, también de Moreto, creando la exitosa obra *Sir Courtly Nice*, a partir de la cual surgieron adaptaciones en Alemania y Dinamarca, de las cuales hablaremos en un segundo apartado. Otra de las traducciones directas de *No puede ser* es la realizada por Simon Nicolas Henry Linguet para la compilación de *Théâtre Espagnol*, publicada en 1770 con el título *La chose impossible, en espagnol non [sic] puede ser*. Finalmente, cabe mencionar en este apartado los tres *scenari* de la *Commedia dell'Arte* compuestos a partir de la comedia moretiana que nos ocupa.

En cuanto aquellas obras que han recibido la influencia de *No puede ser*, ya sea a través de la obra original en castellano o mediante una traducción, contamos con dos traducciones al alemán, *Sir Phantast, oder es kann nicht seyn* de Christian Heinrich Schmid y *Die unmögliche Sache*, realizada por Friederich Ludwig Schröder. Se incluyen asimismo en este apartado la obra del danés Ludvig Holber, *Jean de France*, la francesa *Guerre ouverte ou ruse contre ruse* de Dumaniant.

1.1. Argumento

Antes de empezar con el estudio de las diferentes traducciones y adaptaciones que ocuparán las siguientes líneas, conviene realizar un resumen del argumento de la comedia de Agustín Moreto, que será la fuente de todas las demás obras que se analizarán en este estudio.

La obra comienza con una academia literaria en la que se inicia una disputa sobre la imposibilidad de proteger el honor de una mujer si ella no quiere guardarse. Don Pedro considera que es posible si se la mantiene recluida, don Félix, sin embargo, cree que es imposible, y que el honor de una dama sólo puede ser guardado por ésta. Don Pedro, para demostrar su idea, pone como ejemplo a su hermana doña Inés. Don Félix, alentado en esto por doña Ana, prometida de don Pedro, decide galantear a doña Inés sin que su hermano se percate de nada con el fin de probarle su equivocación. Para el cortejo contará con la inestimable ayuda de su criado Tarugo quien, mediante una serie de ingeniosas artimañas, conseguirá, primero, realizar el intercambio de retratos haciéndose pasar por sastre y permitirá el posterior encuentro entre los enamorados fingiendo ser un indiano amigo de la familia. Finalmente, los acontecimientos se precipitan cuando don Pedro decide casar a su hermana con don Diego. Ante la inminente boda, Tarugo ingenia otra astucia para sacar de casa a doña Inés y a su criada, Manuela. La obra termina con las bodas de don Félix y doña Inés, don Pedro y doña Ana, quien accede a casarse con él una vez que reconoce su error, y los criados Tarugo y Manuela.

2. Traducciones: fuente directa

2.1. En lengua inglesa

Las dos primeras traducciones que aparecen de *No puede ser* se enmarcan dentro del mayor periodo de actividad dramática en la historia de Inglaterra: la Restauración. En estos 40 años se escribieron más de 400 obras de la pluma de más de 180 dramaturgos. Muchos fueron los argumentos que se tomaron de España, algunos por medio de adaptaciones francesas, otros mediante traducciones directas al inglés. Sin embargo, durante el siglo XVII, el número de traducciones directas procedentes de obras españolas se reduce a siete piezas de cinco dramaturgos españoles (Braga Riera, 2009: 38-39), un número ínfimo en comparación con otros países europeos en el mismo periodo. Dos de estas siete piezas son las dos traducciones que nos ocupan, *Tarugo's Wiles or the Coffee-house* y *Sir Courtly Nice*.

2.1.1. *Tarugo's Wiles or the Coffee House*

Tarugo's Wiles or the Coffee-House es obra de Thomas Sydserf o St. Serfe. Procede del norte de Gran Bretaña, fue hijo de un obispo escocés y durante un tiempo

el director del teatro de Edimburgo. Súbdito de Carlos I, se sabe de su presencia en los Países Bajos dónde probablemente aprendió español. No era un dramaturgo profesional, de hecho, sólo se le conoce esta modesta obra que no supera al original moretiano.

Se estrenó el 5 de octubre de 1667 en Lincoln's Inn Fields por la Compañía del Duque de York. Esta comedia no gozó de gran éxito en los escenarios, ni tampoco en las prensas. Contamos con una sola edición impresa que data de 1668. No se representó en más de tres ocasiones, las tres muy seguidas y con malas críticas. Pepys en sus diarios dice de ella que es "the most ridiculous, insipid play that ever saw in my life" (Novak y Duffey, 1970: 378).

En cualquier caso, si bien esta obra no alcanza el nivel de las de primera fila, sí supera a algunas de estas en el tercer acto, el cual se desarrolla en un café en el que se presentan varias escenas cómicas. Esta escena, que constituye casi todo el tercer acto y que da la segunda parte al título, es la parte más conocida y en la que Sydsersf es totalmente original.

La obra de Sydsersf toma el argumento de la obra moretiana casi al pie de la letra, los únicos cambios que introduce obedecen a la pretensión de acercar la obra a una audiencia ya no española sino inglesa.

La primera de las modificaciones, aunque mínima, la encontramos en el personaje de Tarugo, el criado gracioso de la obra moretiana, quien se convierte en la obra de Sydsersf en un pariente pobre de Horatio, educado en Inglaterra y caracterizado por expresarse de una manera un tanto desinhibida. La razón por la que probablemente Sydsersf excluye la figura del gracioso, tan exitosa en la comedia española del Siglo de Oro, es porque la escena inglesa no aprecia especialmente esta figura. La otra modificación de importancia en la traducción es la mencionada escena que se desarrolla en una *coffe-house* y que no aparece en el original. La presencia de esta escena rompe con la estructura del resto de la obra y no tiene nada que ver con la comedia de capa y espada del original, sino que más bien encuentra su paralelo en la *comedy of manners* inglesa que empezaba a desarrollarse por entonces.

El resto de las modificaciones realizadas por Sydsersf son mínimas y no tienen mayor relevancia.

2.1.2. *Sir Courtly Nice or It cannot be.*

Del autor se sabe que fue hijo del Coronel William Crowne y que se educó con su padre en Nueva Escocia. Se dedicó a varios ámbitos literarios, pero en el que destacó principalmente es en la comedia. A parte de a la literatura, Crowne tenía intención de desarrollar una carrera pública, lo cual le llevó a acudir al rey Carlos II en busca de apoyo; periodo en el que se gesta la adaptación que aquí nos ocupa. El monarca pidió al dramaturgo que le escribiera una comedia prometiéndole a cambio un importante puesto público; recompensa que nunca llegó a recibir debido a la repentina muerte del rey, el cual ni siquiera llegó a ver el estreno de dicha comedia. En cuanto a las condiciones de creación se sabe que el mismo rey Carlos II puso

en manos de Crowne la obra obra española para que la adaptara, y parece ser que sólo posteriormente, John Crowne descubrió la traducción que anteriormente había realizado Thomas Sydsenf.

Sir Courtly Nice gozó del aplauso del público en las numerosas ocasiones en que se representó. Se publicó en algún momento entre junio y noviembre de 1685 y a esta primera publicación siguieron otras siete¹, lo que es muestra del éxito de esta comedia. Prueba también es el gran éxito que tuvo en los escenarios pues esta comedia se representó casi continuamente durante todo un siglo, convirtiéndose en una *stock piece*.

Crowne fundió en una sola comedia dos de Agustín Moreto, *No puede ser* y *El lindo don Diego* (Seward, 1972: 486-489), de esta última toma básicamente el personaje de Sir Courtly Nice, es decir, el personaje del lindo, mientras que para el resto del argumento se apoya en *No puede ser*.

Sir Courtly Nice se aleja algo más de la trama española. Leonora y Farewell, enamorados, no pueden contraer matrimonio debido a una antigua enemistad entre ambas familias. Además, Lord Bellguard, hermano de Leonora considera que la mujer es fácilmente seducible, por lo que la mantiene alejada de los hombres bajo la custodia de Hothead, Testimony y una vieja tía, pero, para liberarse de esta tarea, concierta el matrimonio entre su hermana y el petrimetre Sir Courtly Nice. Farewell cuenta con la ayuda de Violante, prometida de Lord Bellguard, y de Crack para liberar a Leonora de esta vigilancia e inminente boda. Crack consigue su propósito de liberar a Leonora, quien, una vez fuera, se casa con Farewell, y finalmente, Lord Bellguard, tras descubrir que su hermana se ha casado con aquél sin él saberlo, admite su equivocada postura acerca de cómo guardar una mujer.

La innovación de John Crowne con respecto a la trama es, principalmente, la enemistad entre las familias de los enamorados. En cuanto a los personajes, Crowne conserva la identidad de la mayoría de ellos, al introducir sólo dos que no aparece en el original, el de la tía y el de Surly. Sin embargo, modifica sustancialmente el carácter de los mismos. Destaca, a este respecto, la modificación realizada sobre el personaje del pretendiente, elegido por el celoso hermano para su hermana: don Diego, en el original moretiano, y Sir Courtly Nice en la traducción de Crowne. Don Diego es un personaje sin una gran participación, presentado de un modo un tanto ridículo, apocado, mientras que en la traducción pasa a tener un papel protagonista, no olvidemos que lleva la primera parte del título de la comedia, además de presentarse como el tipo del lindo. Es interesante la descripción que de él nos da el propio dramaturgo en las *dramatis personae*: “*Sir Courtly Nice: a fop, over-curious in his diet and dress*”, rasgo que no aparece en absoluto en don Diego. Es también interesante el hecho de que la carga cómica deje de recaer principalmente sobre Tarugo, el gracioso, sino que ahora lo comparte con el personaje del lindo prometido de Leonor, lo cual conlleva una reducción del ingenio y la astucia de Tarugo.

1. En 1693, 1703, 1724, 1731, 1735, 1750 y 1765 (Franklin White, 1922: 139).

En resumen, la traducción de Crowne es más libre que la de Sysderf y más independiente tanto en la caracterización como en el diálogo, también es cierto que su éxito fue con creces mucho mayor que el de su antecesor. En Moreto como en Sysderf, el acento recaía en la inteligencia de las estratagemas, en Crowne, el interés se desplaza de la acción al lenguaje y de la intriga al diálogo satírico.

2.2. En lengua francesa (*La chose impossible*)

Philarète Chasles, crítico francés del siglo pasado, en sus *Études sur l'Espagne* llamaba a la Francia de la segunda mitad del siglo XVII (entre 1620-1660) la “*France espagnole*” e iba más allá, afirmando que “*Tout ... états espagnol en France*”, a lo que añadía “*Nôtre théâtre contient plus de deux cents drammes qui viennent d'Espagne*”(1973: 108 y 148). La razón de este gusto por lo español pudo deberse al prestigio político del que gozaba España por entonces. En cualquier caso, a principios del siglo XVI Francia empezó a leer ávidamente traducciones de obras españolas, la influencia decayó con la aparición del teatro de Molière, pero no desapareció en absoluto; de hecho, hacia el 1700 revivió y se mantuvo todo el siglo XVIII. Francia buscaba inspiración en los dramaturgos del Siglo de Oro, por lo que no es de extrañar que se encuentren reminiscencias de las obras de Lope de Vega, Guevara, Rojas Zorrilla y otros en autores franceses como Regnard, Destouches, Le Sage o Marivaux. En este contexto aparece un volumen de traducciones de obras españolas, *Théâtre Espagnol*, compilado por Simon Nicholas Henri Linguet quien publicó un grupo de traducciones de obras de teatro español en el que se incluye la traducción que nos ocupa.

Simon Nicholas Henri Linguet fue un periodista y abogado de origen francés. Acompañó al conde palatino de Zweibrücken a Polonia y a su vuelta a París se dedicó a la escritura. Publicó traducciones parciales al francés de Calderón y Lope, y compuso parodias para la *Opera Comique*. Se convirtió en un prolífico escritor que tocó varios ámbitos, desde la historia, pasando por la filosofía y tratados legales, hasta el teatro, ámbito que nos ocupa.

En cuanto a *La chose impossible en espagnol Non puede ser*, se trata de una traducción casi literal de la obra de Moreto. Linguet deja claro desde el título que lo que está realizando es una traducción, aludiendo directamente al original español en la segunda parte del título. No modifica el elenco de personajes y conserva los nombres, tan sólo suprime el personaje de Sancho, cuyas intervenciones las soluciona el traductor eliminándolas, y es que si bien sigue casi al pie de la letra el original, Linguet se toma la libertad de eliminar párrafos o intervenciones en el diálogo. La mayor innovación la encontramos en las acotaciones, en las cuales el traductor se dirige directamente al lector para explicarle la supresión de algunos versos por considerarlos ajenos a la trama o innecesarios resumiendo el contenido del original, como ocurre en la siguiente acotación en la que Linguet explica que ha eliminado la parte en la que se desarrolla la academia:

Ici chacun lit successivement differentes piéces qui en sont bonos que dans une Academie, te que j'ai cru pouvoir me dispenser de traduire. Celle de dom Félix est une énigme don le mot est la femme amoureuse: elle est comparée à un fourneau de charbonnier, dont le concentré laisse pourtant échapper quelquefois de la fumée (Linguet, 1770: 110).

O para expresar su opinión con respecto a la organización de la trama:

Il en faut regarder les scenes qui précédent, que comme un espece de prologue qui annonce la piece. Elle ne commence réellement qu'à la scene suivante (Linguet, 1770: 122).

En cualquier caso, esta obra se limita a ser una mera traducción de la obra mo-retiana en la que el mayor cambio es el cambio de verso a prosa. No tiene gran valor artístico y es que no está dedicada a la escena sino más bien tiene el fin divulgativo de dar a conocer al lector francés las obras dramáticas españolas de mayor éxito.

2.3. En lengua italiana (*scenari de la Commedia dell'arte*)

Es conocida la estimación mutua existente entre italianos y españoles en el ámbito teatral ya que ambos habían trabajado juntos desde la llegada a Nápoles de las primeras compañías. Y es que Nápoles es precisamente la principal vía de acceso del teatro español en Italia, corte virreinal por entonces. Desde 1616, momento en que aparecen las primeras compañías de actores españoles en Nápoles representando para la corte del virrey, se inició un ciclo de representaciones que duraría más de sesenta años que pondría en escena las obras más representativas del teatro del Siglo de Oro español. Debido a estos intercambios sociales y profesionales, y al respeto mutuo entre actores de ambas nacionalidades que trabajaban en la misma compañía en muchos casos, junto con el aplauso del público, se produjo esta asimilación de tramas españolas dentro del repertorio italiano.

Es pertinente señalar el hecho de que los actores de la *commedia dell'arte* se vieron obligados a recurrir a las comedias de procedencia española y adaptarlas a su repertorio porque el suyo se les quedaba pequeño ante un público ávido de nuevas tramas. Además, el público italiano ya conocía los éxitos de Lope y sus seguidores porque habían sido llevados al Nápoles virreinal a principios del siglo XVII (1620) y desde allí se extendieron a otras ciudades italianas.

2.3.1. Primer escenario: *Non può essere ovvero Custodiare una donna è fatica senza frutto*

Este *scenario*, titulado (*Argomento e scenario della commedia intitolata Non può essere ovvero Custodiare una donna è fatica senza frutto*) se publicó antes de su

estreno en el palacio del embajador español en Roma durante el Carnaval de ese mismo año. Cabe señalar que por motivos diplomáticos los representantes de la Corona española solían ofrecer comedias españolas en italiano para la nobleza durante ese periodo festivo. Parece ser que algunas de estas comedias españolas fueron representadas ante la corte virreinal en español con un resumen italiano impreso, el cual se distribuía entre los asistentes italianos.

Este texto impreso se encontró junto con otras dos comedias de Calderón y un entremés fechados los tres en el mismo año.

Este *scenario* no lleva ni el nombre del dramaturgo ni el del escritor del guión, pero gracias a la lista de personajes es posible adivinar el origen español, porque aunque los nombres están italianizados se reconocen perfectamente. El texto sigue exactamente la trama del original español.

2.3.2. Segundo *scenario*: *Non può essere*

El segundo *scenario* se encuentra en la primera parte de una miscelánea manuscrita en Nápoles. En cuanto a la fecha de esta pieza, cabe establecer su pertenencia a las últimas décadas del siglo XVII, compuesta en algún momento entre 1676 (publicación de *No puede ser*) y 1700 (fecha de esta Miscelánea), y aunque pudiera ser que la comedia moretiana circulara entre los actores italianos antes de su publicación, en cualquier caso no data de antes de 1650.

Esta versión napolitana es algo más independiente que la anterior. La primera diferencia con que nos encontramos es que los personajes ya no son nobles, ni tienen los mismos nombres que en el original. Este *scenario*, si bien sigue fielmente la trama del original moretiano, adopta una serie de cambios que responden fundamentalmente a las exigencias de la máscara y el gusto del público. No es de extrañar que no se realicen modificaciones en cuanto al argumento, ya que las comedias españolas del Siglo de Oro estaban muy bien estructuradas, sin embargo el *capocómico* se vio obligado a incluir ciertas modificaciones, como la ampliación del personaje de Pulcinella, lo que implica el alargamiento de ciertas escenas que se convierten en *lazzi* (ej. *lazzi del discenzo* y *lazzo di misura*). Otra de las innovaciones es la mayor importancia que cobra en la obra napolitana el personaje de Violante, presentada como una dama más independiente e ingeniosa que su original. Esta innovación responde básicamente a exigencias de la representación, pues dentro de la compañía, la “*prima innamorata*” es el centro vital de la acción, de manera que los cambios en el *scenario* obedecen a una voluntad de lucir el talento interpretativo de la dama. El único personaje que puede igualarse a ésta es el de Pulcinella, pero en este caso no fue necesario modificar nada, pues las intervenciones de Tarugo son fácilmente traducibles a las de aquel. En resumen, los cambios realizados en la trama y en los personajes se deben a exigencias de la representación de la *commedia dell'arte* más que a una pretensión de cambiar la fuente española y las ampliaciones se centran en los *lazzi*, por los cuales la máscara era conocida y a los cuales el público era adicto.

2.3.3. Tercer escenario: *Non può essere ovvero La donna può ciò che vuole*

Esta versión se encuentra en el *Zibaldone* de Plácido Adriani, fechada en 1734. Este *Zibaldone* consiste en una recopilación de piezas muy diversas y de diferentes autores anónimos, con las cuales se podría formar un repertorio de *commedia dell'arte*.

No se sabe con seguridad la autoría de esta pieza, algunos consideran que es obra del compilador Plácido Adriani. Según Nancy D'Antuono (1999: 1-36), Adriani representó en Nápoles durante quince años, por lo que pudo haber conocido el material anterior, el cual inspirara esta versión; esto explicaría también la semejanza entre este *scenario* y el napolitano anterior. Por otro lado, Emilio del Cerro (1911: 229) lanza la posibilidad de que pudiera ser una reelaboración de Fagiuoli, aunque se inclina por la autoría de Adriani.

En cualquier caso, a nosotros, más que la autoría del texto, nos interesa la relación que éste guarda con el original. Este *scenario* no difiere mucho del napolitano y sigue fielmente el argumento y estructura del original, aunque, como en el *scenario* anterior, se insertan multitud de lazzi a lo largo del texto y se acortan o suprimen algunas escenas de la obra moretiana con el único objeto de adaptarlas a las exigencias de la *commedia dell'arte*.

3. Traducciones: influencia indirecta

3.1. En lengua alemana

3.1.1. *Sir Phantast oder es kann nicht seyn*

En 1767, poco después de la impresión de la octava edición se realizó una traducción al alemán, publicada en Bremen de la pluma de Christian Heinrich Schmid, titulada *Sir Phantast: oder es kann nicht seyn*.

La producción escrita de Schmidt comprende unas 50 publicaciones y varios ensayos. Destacó su faceta de traductor de teatro inglés; publicó, entre 1769 y 1777, siete volúmenes de *Englisches Theatre*, y tradujo la mayoría de las obras él mismo.

Sobre la obra, se trata de una traducción literal a partir de la obra de *Sir Courtly Nice*, que sigue principalmente la trama.

3.1.2. *Die unmögliche Sache*

En 1773 aparece en Viena otra traducción al alemán de *Sir Courtly Nice* de la mano de Friederich Ludwig Schröder, actor, director, dramaturgo y autor de comedias, adaptaciones de las inglesas. Su obra aparece publicada en cuatro volúmenes, con el título *Friederich Ludwig Schröder's Dramatische Werke*, en Berlín (1831) en la que se incluye la traducción que nos ocupa.

Realiza una versión reducida de la obra de Crowne, en la cual se centra más en desarrollar el carácter del personaje del petimetre Sir Courtly Nice que en el argumento.

3.2. En lengua danesa (*Jean de France*)

Jean de France es una adaptación de *Sir Courtly Nice* (Fitzmaurice Kelly, 1908: 226), compuesta por el dramaturgo noruego Ludvig Holber, considerado el padre de la literatura danesa y noruega, al que se llegó a conocer como el “Molière del Norte”. Holber contribuyó con unas 25 obras al primer teatro en lengua danesa abierto en Copenhagen en 1722. De estas 25 obras una de las más destacadas es la que nos ocupa, *Jean de France eller Hans Frandsen* (1722).

El argumento trata sobre un exagerado francófilo danés cuya prometida, Elsbet, está enamorada de otra persona. Ésta cuenta con la ayuda de sus criados para desbarazarse de aquél. El peso de la acción recae sobre los criados, mientras que la comicidad es terreno del ridículo comportamiento del protagonista.

3.3. En lengua francesa

3.3.1. *Guerre ouverte ou ruse contre ruse*, de Dumaniant (Antoine-Jean Bourlain)

Hay una pequeña controversia con relación a esta obra, por un lado nos encontramos con aquellos estudiosos que, apoyándose en las palabras del mismo autor, el cual menciona haber leído la obra moretiana aunque niega haber tomado absolutamente nada, no encuentran ninguna relación entre la obra de Moreto y la de Dumaniant. Por otro, están aquellos, entre los que me incluyo, que afirman la existencia de una posible contaminación de *No puede ser* en la obra del francés, como Montague Summers (1922: 43) quien menciona la comedia de Dumaniant como deudora de la obra moretiana.

Guerre ouverte se imprimió por primera vez en 1787 y fue representada con gran éxito en numerosas ocasiones. En el mismo prólogo se menciona el hecho de la influencia de la obra de Moreto en la creación de ésta:

M. l'Abbé Aubert, dans ses Petites Affiches du premier Mars 1787, en annonçant l'impression de cette pièce, (...) et il ajoute: “La Comédie intitulé La chose impossible, d'Agustin Moretto (sic), (et de laquelle Guerre ouverte est, en quelque sorte, imitée) se trouve dans le troisième volume de la Traduction que M. Linguet a donnée, en 1770, de quelques comédies espagnoles (Dumaniant, 1788: xiv).

Tras informar de que lo único que Dumaniant tomó de la obra moretiana es el tema “*vouloir garder une femme, malgré elle, c’est la chose impossible*” (Dumaniant, 1788: xvi), afirma que el autor mejoró el original adaptándolo al gusto francés de la época, diciendo incluso que deja atrás al original moretiano.

La acción comienza con el Marqués de Dorsan confesando su amor por Lucile, sobrina del Barón d’Estanville, a lo que su criado, que anda en amores con la criada de ésta (Lisette), le informa que la van a casar en breve con L’Ingambe, a quien aún la dama no conoce. Ante esta inminente boda, el Marqués pide ayuda a su criado para evitar la boda. El Marqués enardecido de amor, le pide la mano de su sobrina al Barón quien se niega porque ya le dio su palabra a L’Ingambe. Ante lo cual, el Marqués amenaza al Barón diciendo que él se presentará ante la sobrina y que ella lo elegirá antes a él que su prometido. El Barón le asegura que acceder a ella será imposible, pues él la guarda con gran celo. Tras él reto, se desarrolla la trama, acceder a la dama, enamorarla y sacarla de casa, sin que de ello se aperciba el Barón. Éste cuenta con un portero sordo y un viejo inválido como guardianes, y con la ayuda de L’Olive, un personaje cercano al figurón, así como con una vieja gobernanta, que engañada por el Marqués y Frontin acabará siendo su aliada. En fin, la obra termina con el éxito del Marqués quien consigue acceder a Lucile y sacarla de casa. Y con la aceptación del Barón de la imposibilidad de guardar a una dama si ella no quiere.

Vemos, pues, que el argumento guarda importantes semejanzas con la obra moretiana. Encontramos motivos comunes como el reto, el recurso al disfraz de sastre (p. 53), los regalos procedentes de las Indias calificados de “bujerías” (v.1691) en una y “bagatelas” (p.68) en otra, el contenido del monólogo de Lisette similar al de las damas doña Inés y doña Ana (p. 108), la incomodidad del sereno estando en el jardín², coincide también el hecho de que la dama guardada sea llevada a casa del galán de la mano de los guardianes mandados por el incauto celoso, y el final en que el celoso acepta su error. Por último, el final de la comedia es también similar: “Lucile: “(...) *ah! Ça convenez, enfin, que vouloir garder une femme, malgré elle, c’est la chose impossible!*” (p. 114).

Bibliografía

- ADRIANI, Placido di Luca (1734): *Selva overo zibaldone di concetti comici*, Perusa, Biblioteca Comunale di Perugia, Codex A. 20.
- BRAGA RIERA, Jorge (2009): *La traducción al inglés de las comedias del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Fundamentos.
- CERRO, Emilio del (1911): “Un commediografo dimenticato [Giambattista Fagioli]: (con una *commedia dell’arte* inedita)”, en *Rivista d’Italia*, Roma, Tip. Unione Ed., pp. 205-241.

2. “Me ofende el sereno” (v. 1919) / “*Je crains le serain*” (p. 104)

- CHASLES, Philarète (1973): *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, Ginebra Slatkine Reprints.
- CROWNE, John (1685): *Sir Courtly Nice or It cannot be*, Londres: Printed by H.H Jun for R. Bentley ... and Jos. Hindmarsh.
- D'ANTUONO, Nancy (1999): "La comedia española en la Italia del siglo XVII", en eds. Sullivan, H. W. [et al.], *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Thamesis Books, pp. 1-36.
- DUMANIANT (Bourlain, Antoine-Jean) (1788): *Guerre ouverte, ou Ruse contre Ruse en Petite Bibliotheque des théâtres*, Tomo V, Paris, Belin et Brunet Libraires.
- FRANKLIN WHITE, Arthur (1922): *John Crowne: His Life and Dramatic Works*, Cleveland, Western Reserve University Press.
- FITZMAURICE KELLY, James (1908): *Chapters on Hispanic Literature*, London, Archibald Constable & Company Ltd.
- Non può essere* en (1700) *Gibaldone comico di vari soggetti copiate da me Antonio Pasanti detto Orazio il Calabrese*. Per comando dell'Eccmo. Seg. Conte di Casamarciano. Biblioteca Nazionale di Napoli, Codex AA. XI. 40, n. 33.
- HOLBER, Ludvig (1987): *Jean de France* en Hill, Philip G. (ed.), *Our Dramatic Heritage*, vol. 3 (The Eighteenth Century), US, Associated University Presses, Inc., pp. 59-83.
- LINGUET, Simon Nicolas Henri (1770): *La chose impossible, en espagnol Non puede ser*, en *Théâtre Espagnol*, Tomo III, Paris, Chez de Hansy, pp. 103-218.
- MARCHANTE MORALEJO, Carmen (2006): "Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII", Director: María Grazi Profeti, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Italiana.
- MONTAGUE SUMMERS, Augustus (1922): *Restoration Comedies: The Parsons Wedding, The London Cuckolds & Sir Courtly Nice or It Cannot Be. With an Introduction & Notes by Montague Summers*. Boston, Small, Maynard & Company Publishers.
- MORETO, Agustín: *No puede ser*, ed. Ortega, María. [en línea]. Disponible en web: <http://www.moretianos.com/comedias.html> [Consulta: 27 de mayo de 2010].
- (1682) *Non può essere ovvero Custodiare una donna e fatica senza frutto. Da rappresentarsi nel Carnevale dell'anno 1682. Nel Palazzo dell'Eccellentiss. Sig. Marchese del Carpio. Ambasciatore di S.M.C. In Roma, Per Nicolo Angelo Tinassi*. Biblioteca del Bucardo, Roma. 2.23.7.3/3.
- NOVAK, Maximillian E. y GUFFEY, George R. (eds.) (1970): *The Works of John Dryden*, Berkely and Los Angeles, California, University of California Press.
- SEWARD, Patricia M (1972): "An additional Spanish source for John Crowne's Sir Courtly Nice", en *The Modern Language Review*, vol. 67, n°3, pp. 486-489.
- SCHRÖDER, Friedrich Ludwig (1831): *Die unmögliche sache*, en *Friedrich Ludwig Schröders Dramatische Werke*, ed. von Bulow, Eduard. Mit Einer Einleitung von Ludwig Tieck. Erste vollständige Ausgabe. vol.I, Berlín, pp. 55-110.
- SYDSERF, Thomas (1668): *Tarugo's Wiles or the Coffee-House*, Londres: Henry Herriman.
- SCHMID, Christian Heinrich (1762): *Sir Phantast oder es kann nicht sein. Ein Lustspiel in fünf Aufziigen aus dem Englischen des John Crown*. Bremen. Bey Johann Heinrich Crame.

Reflejos y miradas portuguesas hacia la literatura picaresca española

Rita Bueno Maia
Universidade de Lisboa

Palabras clave: novela picaresca, sistema literario portugués, recepción, periódicos.

1. Introducción

Esta ponencia se integra en un proyecto más amplio sobre la recepción del género picaresco español por el sistema literario portugués. En esta investigación, que se sitúa en el campo de los estudios de traducción, utilizamos la terminología acuñada por la Escuela de Göttingen. En el ámbito de la Historia de la Traducción, se define como intensidad de traducción, la disposición y organización de las traducciones existentes de una obra, de un autor o de un determinado género literario en el eje temporal, de modo que sea posible delinear momentos en la historia de la traducción de mayor interés por dichas obras, autores o géneros (Bernardo, 1999: 222-223).

En esta misma investigación ha sido posible demostrar que la primera mitad del siglo XIX fue indudablemente el período de la historia de la traducción en Portugal en el que hubo una mayor intensidad de importación del género picaresco español (Bueno, 2006). En esta ponencia no queremos trabajar la arqueología de la traducción, es decir, no tenemos como objetivo contestar a las cuestiones sobre cuáles obras fueron traducidas o quiénes las tradujeron, sino que intentamos comprender por qué han ocurrido dichos artefactos arqueológicos (Pym, 1998:5-6).

Expondremos los resultados de nuestra búsqueda, en cuatro periódicos portugueses del ochocientos –el *Panorama* (1837-1868), la *Gazeta de Lisboa* (1715-1833), *Ilustração Luzo-Brazileira* (1856-1859) y la *Revista Universal Lisbonense* (1841-1859)-, de referencias sobre cuatro novelas picarescas españolas: *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), *Buscón* (1626) y *Estebanillo González* (1646) en versión traducida u original y, también, referencias de sus autores. Esperamos, de esta manera, percibir la razón de este interés por el género picaresco español en este momento histórico particular. ¿Ha sido esta importación motivada por el éxito precedente de un autor? ¿Motivada por un renovado interés

por la literatura española? ¿Motivada por un proyecto de la importación del género picaresco en cuanto modelo, género literario y poética?

2. Las traducciones portuguesas de las novelas picarescas españolas en los periódicos del ochocientos

En el trabajo con el *corpus* de periódicos, sólo hemos encontrado una mención a la segunda edición de la traducción portuguesa del *Estebanillo González* en anuncios publicados en la *Gazeta de Lisboa*. En la terminología de Gérard Genette, estos anuncios forman parte del *epitexto editorial* definido por su función publicitaria y una estrategia de valoración de los productos con objetivos comerciales (Genette, 1987: 349). Así, los anuncios encontrados pueden proveernos de informaciones sobre el éxito de ciertos autores o géneros literarios a la vez de otros.

El 18 de junio de 1824, en la sección “Publicaciones Literarias” se ubica el siguiente anuncio:

Salió a la luz Aventuras de Estevão Gonçaves, ou o Rapaz de Bom Humor, por Mr. Le Sage, Author de Gil Braz de Santilhana, y escrita en el mismo gusto, en 8° 3 vol 1824 ... se venden en Lisboa en la tienda Orcel, en frente a los Martyres n.º 20 y en Coimbra en la calle de Frangas (...)¹ (Gazeta de Lisboa. Num. 143. viernes, 18 de junio de 1824: 675)

Este anuncio parece informarnos de una particularidad de la recepción portuguesa de la novela picaresca *Estebanillo González* en versión traducida, pues parece que *Estebanillo González* ha sido recibido como una obra francesa original de Lesage, y que la importación de dicha obra ha sido motivada por el éxito precedente de la novela picaresca francesa *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735). Esto justificaría la promesa al comprador de *Estebanillo González* de adquirir una obra “escrita en el mismo gusto” que el *Gil Blas*.

Asimismo resulta significativo que hayamos encontrado tan sólo una referencia a una de las novelas picarescas traducidas al portugués en la primera mitad del siglo XIX, cuando en este espacio temporal hemos registrado no menos que siete traducciones (véase Bueno, 2006). Este parco número se explica, desde nuestro punto de vista, por una parte por la posición periférica de la novela en el sistema literario portugués de mediados del ochocientos y, por otra parte, por el menosprecio de los intelectuales portugueses por esta nueva literatura traducida constituida, en su mayoría, por novelas francesas. En el siglo XIX portugués hubo debate muy encendido alrededor de la traducción que dividía las buenas traducciones hechas los intelectuales y una «subliteratura» o «literatura industrial» compuesta por traducciones anónimas de textos de partida franceses (Santos, 1997: 443).

1. Todas las traducciones son de la autora de este artículo.

De este modo, no resulta tan sorprendente la ausencia de artículos sobre las traducciones portuguesas de las novelas picarescas. Novelas jocosas o de aventuras traducidas por traductores anónimos, no serían un objeto de reflexión para los intelectuales portugueses de ochocientos. Cuando éstos se pronuncian sobre las novelas traducidas, simplemente las critican por su gran cantidad y su poca calidad lingüística y moral (véanse Machado 1986 y Nemésio 2008).

3. Autores de las novelas picarescas españolas (y francesa) en los periódicos portugueses de ochocientos

En una segunda etapa de esta investigación –y por parecernos infructuosa la búsqueda de textos críticos sobre las traducciones portuguesas de las novelas picarescas españolas– nos hemos concentrado en el estudio de las referencias a los autores Francisco de Quevedo y Villegas, Mateo Alemán y al presunto autor del *Estebanillo González*, Alain-René Lesage, en los periódicos. Este análisis ha sido conducido por las siguientes cuestiones: ¿Estos autores eran reconocidos como autores de prestigio por los intelectuales portugueses del ochocientos? ¿Podrá este prestigio deberse a la autoría de las novelas picarescas? ¿Cómo era caracterizada la literatura picaresca? ¿Lesage era considerado traductor o autor original del *Estebanillo González*? Es decir, ¿la novela picaresca fue reconocida como un producto cultural importado del sistema literario español o, debido a las traducciones indirectas mediadas por traducciones francesas, fue recibida como una novela francesa?

3.1. Mateo Alemán (1547-1615?)

Hemos encontrado tres referencias a Mateo Alemán que podemos considerar como marginales. José Maria Latino Coelho (1825-1891) en un conjunto de artículos, titulado «Miguel de Cervantes», que publicó en *Panorama*, menciona por dos veces a Alemán como autor del *Guzmán de Alfarache*:

(1) En un artículo publicado 26 de noviembre de 1853, el articulista defiende que la novela picaresca “tan nacional de las Españas” (citado por Abreu, 1992: 104) fue un antecedente del *Don Quijote*; menciona, en este artículo, el *Guzmán de Alfarache* y atribuye su coautoría a Mateo Luján de Sayavedra (o Juan Martí, el autor de la *Segunda parte* apócrifa);

(2) En un artículo publicado el 17 de diciembre de 1853, Latino Coelho informa sobre la existencia de “una carta inédita de Matheus Aleman, o auctor de *Guzman de Alfarache*” (402) inserta en el pseudo-original de Cervantes *El Buscapié* forjado por Adolfo de Castro en 1847. En esta carta, también forjada por Adolfo Castro, Mateo Alemán elogia la primera parte de *Don Quijote*, mientras incita a Cervantes a que siga

su ejemplo y se vaya a Méjico, porque España no reconoce su verdadero valor (Castro, 1848: 57-64);

(3) Por fin, en un artículo titulado “Lesage” publicado en la *Ilustração Luzo-Brazileira*, Francisco Maria Bordalo (1821-1861) indica el “ya conocido *Guzmán de Alfarache*, de Matheus Aleman” (sábado, 8 de febrero de 1856: 35) como modelo utilizado por Lesage en la escritura de la novela picaresca francesa *Gil Blas de Santillane*.

Consideramos que estas menciones son marginales porque, por una parte, no se reflexiona críticamente sobre Mateo Alemán y su obra, sino que se cita solamente el nombre y título de la obra. Por otra parte, las menciones al autor y a la obra picaresca son colocadas al servicio de dos autores y de dos obras más reconocidas. En un artículo titulado “Miguel de Cervantes Saavedra”, se afirma que el *Guzmán de Alfarache* preparó la llegada del *Quijote* (*Panorama*, 26 de noviembre de 1853, citado por Abreu, 1992: 104); en un artículo titulado “Lesage” se dice que el modelo de *Gil Blas* ha sido el *Guzmán de Alfarache* (*Ilustração Luzo-Brazileira*, 8 de febrero de 1856: 35).

Podemos, de esta manera, concluir que estos dos autores –Miguel de Cervantes y Alain-René Lesage- y estas dos obras –*Quijote* y *Gil Blas de Santillane*- han sido los responsables de una renovada mirada portuguesa hacia el *Guzmán de Alfarache*. Sin embargo, creemos que Latino Coelho demuestra un nuevo, entusiasta, pero aún flaco conocimiento del género picaresco, una vez que no (re)conoce el carácter apócrifo de *La segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache. Compuesta por Mateo Luxan de Sayauedra* (1602).

3.2. Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645)

De acuerdo con los datos hasta ahora compilados en esta investigación, parece comprobado el prestigio que la figura de Quevedo tenía para los intelectuales del Portugal del ochocientos –especialmente entre los redactores del *Panorama*-, como satírico tanto como poeta. La imagen más fuerte de Quevedo en Portugal es, indudablemente, la del Quevedo poeta. Para esta imagen ha contribuido la traducción de Quevedo de un soneto de Camões y su aparición como personaje en los *Apólogos Dialogais* (1721) de Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Sin embargo, era visto también como un autor satírico y las citas donde se adjetiva a Quevedo como autor de literatura jocosa son las más relevantes para las cuestiones que hemos planteado.

El 4 de noviembre de 1843 se publica un artículo que tiene como mote una imagen de un ciego ambulante (imagen muy picaresca), que empieza con las siguientes palabras: «Si poseyéramos el donoso chiste, la vena cómica de algunos escritores nuestros, como Francisco Manuel y Padre Macedo, si pudiésemos recibir inspiraciones fecundas de los muy joviales Cervantes y Quevedo.» (349) Esta caracterización de Quevedo como satírico puede quizás justificarse con la publicación en 1821

en Madrid de *Obras jocosas de Don Francisco de Quevedo y Villegas* (reeditado en París en 1824), cuyo primer volumen se titulaba *Historia y vida del Gran Tacaño*.

La caracterización de Quevedo como un escritor de humor y su enumeración juntamente a Cervantes, nos informa sobre el principal cualificativo de la novela picaresca en la crítica portuguesa ochocentista. A la par de otras novelas del Siglo de Oro como *Las novelas ejemplares* y el *Quijote*, la novela picaresca era leída como literatura jocosa de humor y sátira.

3.3. Alain-René Lesage (1668-1747)

De los autores buscados en los periódicos portugueses el más recurrente ha sido Alain-René Lesage, siendo posible distinguir dos tipos de ocurrencias. El primer grupo de ocurrencias incluye enumeraciones que posicionan al escritor francés entre los maestros y grandes escritores modernos. Éste es el caso del *Panorama*, en el que Lesage es considerado no sólo un maestro de Literatura sino también un maestro de la sátira. En un artículo dedicado a Faustino Xavier de Novaes, en la serie “Poetas Portuenses”, Andrade Ferreira enumera los “principales modelos de la sátira”, enumeración que incluye los siguientes nombres: “Ariosto, Casti, Cervantes, Rabelais, *Lesage*, Beaumarchais, Molière, Voltaire, Parny e Byron (...)” (14 de Junho de 1856: 196, cursivas nuestras). Siendo una enumeración de maestros, se crea un efecto de “panteón” que comprueba el prestigio de Lesage para los círculos de cultura del Portugal del ochocientos. Además, es considerado como un modelo de autor satírico, así como Cervantes. Estos dos autores vuelven a ser enumerados conjuntamente una vez más en el artículo “Hoffman!” de Francisco Maria Bordalo (1821-1861), quien califica a Lesage como un autor satírico: “Hoffman posee alternativamente la fantasía de Rabelais, el brando sarcasmo de Voltaire (...). En sus cuentos tenemos la variedad chistosa de Le Sage, a la par de la agudeza de Molière, la pungente ingenuidad de Cervantes (...)” (25 de Abril de 1857: 130).

Moviéndonos ahora desde los objetivos (1) [prestigio del autor] y (2) [caracterización de la obra] hacia el (3) [sistema cultural de procedencia de la literatura picaresca], nos fue posible constatar que Lesage no era considerado como autor de las novelas picarescas que había traducido y que, incluso, la autoría de la novela picaresca francesa, *Histoire de Gil Blas de Santillane* estaba siendo puesta en tela de juicio.

El 17 de noviembre de 1838, en la sección “Semanario histórico” del periódico *Panorama* se publica la siguiente noticia recordando lo ocurrido en el mismo día en 1747: “Muerte de Lesage, escritor francés bastante conocido por las novelas que imitó del español y que dio como suyas, *Gil Blas*, *Diablo Cojuelo*, *Bachiller de Salamanca*, *Guzmán de Alfarache*, entre otros” (368).

En la Europa del siglo XIX, el debate sobre el posible plagio de Lesage en obras como *Gil Blas de Santillane* estaba muy encendido. Esta polémica había tenido su comienzo con la acusación de plagio hecha por Voltaire en *Le siècle de Louis XIV*

(1753) y tiene su final en el texto de Walter Scott titulado “Lesage” publicado en *Lives of the Novelists* (1825). Basadas en nuestro análisis de los periódicos pensamos que los intelectuales portugueses estarían informados sobre esta controversia.

Francisco Maria Bordalo publica un artículo titulado “Lesage” en el periódico *Ilustração Luzo-Brasileira* en el cual expone las principales etapas del debate sobre la autoría de Gil Blas (Sábado, 8 de febrero de 1856). En dicho momento, el autor nos informa sobre la fuente de este artículo: “Walter Scott, a quien seguimos en parte en esta noticia biográfica y literaria” (p.35). Sin embargo, cuando cotejamos los dos textos: el artículo portugués y el ensayo inglés, comprendemos que el texto portugués es una traducción sucinta del de Scott. Esta traducción es una prueba del conocimiento, por lo menos parcial, de los intelectuales del ochocientos, de la polémica en torno al plagio de las novelas picarescas españolas por Lesage.

3. La literatura picaresca en cuanto género literario

La única mención explícita a la novela picaresca como género literario está contenida en el artículo «Miguel de Cervantes», por José Maria Latino Coelho (1825-1891), ya citado por Maria Fernanda de Abreu:

Están totalmente equivocados los que, valorando por nociones superficiales la literatura española, suponen que fue Cervantes el primero que delineó en prosa la novela. Antes de Cervantes muchos escritores de reputación habían ya planteado los fundamentos de este nuevo y fecundísimo género de literatura. *Lazarillo de Tormes*, de D. Diego Hurtado de Mendonza e de Henrique de Luna, o *Guzmán de Alfarache*, de Mateus Alemán y de Mateus Luján de Sayavedra, eran ya modelos, aún hoy día citados del género picaresco, tan particular, tan nacional de las Españas (...) (*Panorama*, 26 de noviembre de 1853, citado por Abreu, 1992: 104, hemos mantenido la ortografía del texto original)

En relación con esta cita, cabe notarse, en primer lugar, que el sistema literario de procedencia no podía ser afirmado de manera más clara: “tan particular, tan nacional de las Hespanhas”. En segundo lugar, queremos también llamar la atención sobre algo que está presente en la mayoría de los artículos aquí analizados: errores ortográficos y pequeñas imprecisiones o incorrecciones que nos enseñan, al final, la ausencia de un conocimiento más profundo de las obras del género picaresco español.

Gabriel Magalhães, en su estudio *Garrett y Rivas. El Romanticismo en España y en Portugal* se ha enfrentado con una situación semejante. Trabajando las obras de los dos autores y las historias literarias de los dos sistemas literarios —el portugués y el español—, el investigador comenta una falta de rigor ortográfico que halló en las obras estudiadas. A este fenómeno, Magalhães llamó un “estadio de errata o gazapo” que caracteriza la relación entre las culturas portuguesa y española en los siglos XIX y XX. Este concepto se construye a partir de una relación ambivalente

de conocimiento y desconocimiento entre Almeida Garrett (1799-1854) y el Duque de Rivas delatada las erratas presentes en sus obras: “En la edición del Moro Expósito [de Rivas] el nombre de Garrett se transforma en Garrette; en la nota de Garrett, Rivas se transforma en Ribas” (Magalhães 2009: 200).

De manera semejante, en las referencias a las novelas picarescas españolas que hemos encontrado a lo largo de esta investigación, podemos analizar esta misma ambivalencia entre un conocimiento que menciona y un desconocimiento que menciona sin rigor: Latino Coelho atribuye la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* a Henrique de Luna, cuando el primer nombre del autor no es Henrique, sino Juan de Luna; en el artículo “Lesage”, el título *Estebanillo González* es erróneamente mencionado como *Vanillo González*.

Por último, en la *Revista Universal Lisbonense*, hemos encontrado una pequeña mención a la literatura picaresca, en un artículo anónimo titulado “Lengua vernácula”. Este artículo debate una cuestión muy importante y recurrente en los periódicos portugueses del ochocientos: el problema de los galicismos en las traducciones portuguesas de las novelas francesas (sobre esta cuestión véase Machado, 1984 y 1986). Frente a la lengua portuguesa contaminada por la lengua francesa, el articulista expone la riqueza inherente a todas las lenguas:

En toda la lengua, rica y bien cultivada, hay dialectos distintos: el popular, que el vulgo emplea en su uso familiar, grosero sí, irregular, pero enérgico, atrevido, figurado y que puede tener lugar cuando manejado por una mano hábil en la comedia, en la sátira y en las novelas destinadas a las pinturas de las costumbres *picarescas*, si nos es permitido utilizar este vocablo español que, aquí, es técnico. (*Revista Universal Lisbonense*, 12 de agosto de 1847: 392)

En relación con esta cita, consideramos muy relevante que en un artículo que critica profundamente el uso de los extranjerismos, no se utilice el vocablo *picaresco* en portugués. Aunque la literatura picaresca sea una vez más afirmada como procedente del sistema literario español, caracterizada esta vez, amén de por el humorismo, por la temática “realista” y por la llaneza del lenguaje, tenemos que concluir que este género no había sido aún adaptado al contexto literario portugués. El periodista presenta sus disculpas al lector, por utilizar una palabra extranjera; pero para nombrar este género literario español resulta necesario utilizar la lengua española, ya que su denominación sigue, a mediados del siglo XIX, intraducible al portugués.

4. Conclusión

Podemos concluir, en primer lugar, que la mayor intensidad de importación vía traducción de las novelas españolas indicadas no tuvo correspondencia en una mayor intensidad en la crítica.

De acuerdo con los artículos analizados, dicha importación parece haber sido dictada por el éxito precedente de dos autores: Miguel de Cervantes y Alain-René Lesage. Basta recordar que la mayor parte de las informaciones recogidas estaban en dos únicos artículos titulados “Miguel de Cervantes” y “Lesage” en que las novelas picarescas son mencionadas como antecedentes del *Quijote* y *Gil Blas de Santillane*.

El género picaresco es reconocido como un producto del sistema literario español. Sin embargo, Lesage, aunque considerado como traductor, imitador o incluso plagiador de las novelas picarescas españolas parece haber tenido un rol central en la introducción de la literatura española en Portugal. En contraste, de Quevedo, un autor de prestigio para los intelectuales de ochocientos, aunque sea considerado un autor satírico, no hemos localizado ninguna referencia que nos permita conectar esta caracterización con la autoría del *Buscón*.

Por fin, esta mayor intensidad de traducción no parece deberse a un proyecto de la importación de una poética. La literatura picaresca fue, en el Portugal del XIX, una literatura de entretenimiento, cuya principal calidad radica en el humor; y hacia el final de los primeros cincuenta años del siglo XIX, después de publicadas las siete traducciones portuguesas de las novelas picarescas españolas, la picaresca permanece como un género literario intraducible al portugués.

Bibliografía

- ABREU, Maria Fernanda de (1992), *Românticos portugueses por caminhos de dom Quixote: Garret Camilo. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas*. Tese de doutoramento em literaturas românicas comparadas, Universidade Nova de Lisboa.
- BERNARDO, Ana Maria (1999), *A tradutologia alemã. Tendências e perspectivas na segunda metade do século XX*. Tese de doutoramento em Estudos Alemães, Universidade Nova de Lisboa.
- BUENO MAIA, Rita (2006), “De nuevo la inexistencia de la novela picaresca en Portugal, una aproximación por los estudios de traducción (1800-1850)” en: *En teoría hablamos de literatura, actas del III Congreso Internacional de Aleph, (Granada, 3-7 de abril de 2006)*, ed. Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruíz Martínez, Granada, Dauro, pp. 359-366.
- CASTRO, Don Adolfo de (1848), *El buscapié, opúsculo inédito que en defensa de la primera parte de Don Quijote escribió Miguel de Cervantes Saavedra*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 47-48.
- Gazeta de Lisboa*, Lisboa, Impressão Régia, num. 143, viernes, 18 de junio de 1824.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- Ilustração Luzo-Brazileira. Jornal Universal*, Lisboa, Typographia do Panorama. Sábado, 8 de febrero de 1856.

- MAGALHÃES, Gabriel Augusto Coelho (2009), *Garret e Rivas. O romantismo em Espanha e em Portugal*, 2 vol, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- NEMESIO, Vitorino y CASTRO, Aníbal Pinto de (2008), *Relações francesas do romantismo português*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- O panorama, jornal litterario e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, dir. Alexandre Herculano, Lisboa, Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis. 17 de noviembre de 1838, 4 de noviembre de 1843, 26 de noviembre de 1853, 17 de diciembre de 1853, 14 de junio de 1856, 25 de abril de 1857.
- PYM, Anthony (1998), *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.
- Revista Universal Lisbonense*, 12 de Agosto de 1847.
- SANTOS, Maria de Lourdes Costa Lima dos (1997), “O público-leitor”, en: Buescu, Helena Carvalhão (ed.), *Dicionário do romantismo literário português*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 441-445.
- SCOTT, Walter (1825), “Lesage”, en *Lives of the Novelists*, I tomo, Paris: A. y W. Galigani. 46-89.

«Primero tomaremos Manhattan...» (Interferencias poéticas entre Leonard Cohen y Federico García Lorca)

Jairo García Jaramillo
Universidad de Granada

Palabras clave: música pop contemporánea, poetas del rock, songwriters, poesía, influencias, intertextualidad, García Lorca, Cohen.

Ah, ellos, ellos nunca alcanzarán la luna
al menos la luna que nosotros andamos buscando...

Leonard Cohen

“¡Lorca arruinó mi vida!” es la confesión que hizo Leonard Cohen en 1974 al entonces periodista musical Constantino Romero en el camerino del Palau de la Música Catalana, momentos antes de su primer concierto en España. Y cuando la entrevista completa fue publicada días más tarde, en la revista *Vibraciones*, hubo cierta sorpresa entre el público español, por un lado porque de algún modo se sobreentendía –como todavía hoy– que la música popular era otra cosa respecto a la “alta cultura” donde estaba instalado Lorca (aunque Bob Dylan, Lou Reed, Jim Morrison o el propio Cohen fuesen, en el fondo, lo más granado de esa cultura popular y estuviesen haciendo lo posible por difuminar esos límites desde al menos una década antes), y por otro, porque, al hablar precisamente en aquel momento del gran poeta granadino, Cohen daba en el blanco de las conciencias progresistas de la época, por todas las razones que sabemos y no es preciso recordar aquí. “¿Qué puedo decir –seguía argumentando– de un hombre que en un momento de mi vida cambió mi manera de ser y de pensar de un modo radical?” (Manzano, 2008).

Visto desde hoy, es significativo que Cohen, consciente de lo que suponía estar en España en aquel momento histórico, se atreviera por primera vez a señalar a Federico García Lorca como su mayor influencia vital y literaria en esta primera visita al país, rememorando después cómo lo había descubierto a través de una antología bilingüe encontrada por azar en una librería de segunda mano, allá por 1949, cuando aún vivía en Montreal y contaba sólo quince años. La media sonrisa

que generaba aquella primera manera de definir su filiación lorquiana se iba convirtiendo casi en una carcajada cómplice al echar en cara a Lorca el haberlo conducido a “los bullicios de la poesía” (Nadel, 2007: 23), los cuales no podían ofrecer interés alguno a quien acabaría por recluirse años más tarde en un monasterio budista, lejos del mundanal ruido.

Las continuas muestras de devoción por la obra del granadino –que pasan incluso por ponerle a su hija el nombre de Lorca– no habían hecho más que empezar, razón por la cual no hay crítico que se haya encargado de la impresionante obra de Cohen que no haya cesado de encontrar paralelismos entre ambos autores, como los que enumera, por ejemplo, Marco Adria:

La trayectoria personal de Lorca es notablemente parecida a la de Cohen –escribe Adria–; como Cohen, Lorca fue mucho más que un poeta, fue también compositor, pianista, guitarrista, pintor y dramaturgo. También en común con Cohen, fue bien educado y provenía de una familia adinerada. Para más coincidencia, el imaginario religioso dio forma a todo su arte: el Catolicismo fue una importante influencia en su formación. Ambos, Lorca y Cohen estudiaron leyes y literatura, de hecho, los dos estudiaron en la Universidad de Columbia, aunque, por supuesto, mucho después. Finalmente, compartían una visión mística de la amistad, especialmente entre hombre y mujer. (Adria, 1990: 35-36)

Hay más: desde que Lorca y Cohen empezaron a escribir casi a la misma edad hasta que en el famoso viaje a Cuba que el canadiense hizo en 1961, se dedicó a seguir los lugares que había recorrido treinta años antes Federico García Lorca. Incluso las anécdotas con las que se afirma el fuerte individualismo de Cohen, que lo hace alejarse fuertemente de los pensamientos dogmáticos y las consignas –sean del bando que sean– también lo unen al poeta granadino, que nunca acabó de abrazar profundamente ninguna causa, si no es la del arte y su función hacia una conciencia humanista y liberadora. La temática aparece en multitud de canciones de Cohen, desde la magistral “Bird On The Wire” hasta “Stories of the Street” o “The Old Revolution”.

Estoy pensando, por ejemplo, en ese mismo viaje a La Habana de 1961, que según cuenta su más reconocido biógrafo, Ira Nadel, hizo “para conocer la revolución de primera mano”, en donde fue testigo de la fracasada invasión de Bahía de Cochinos (o Playa Girón) por parte de los EEUU, lo cual arrojó la victoria definitiva para el gobierno revolucionario de Fidel Castro. Preguntado por aquella estancia, aseguró estar “profundamente interesado en la violencia”, para afirmar poco después en un famoso documental sobre su vida que “quería morir o ser matado” (Nadel, 1996: 65-66). Y cuando fue acusado por algunos cubanos de ser un burgués acomodado, corrió a rasurarse completamente la barba y a vestirse con un fino traje a rayas –*seersucker*–, para aumentar si cabe la provocación (Nadel, 2007: 94).

Son razones más que suficientes para que el propio Nadel resuma que “Lorca fue una influencia fundamental sobre Cohen, como poeta, como intérprete y como

artista” (Nadel, 2007: 23), pero sobre todo porque parece como si, desde el principio, Cohen tomara de Lorca la necesidad de saltar por encima de las divisiones establecidas entre los campos artísticos, en la estela de planteamientos como el de Benedetto Croce, para quien, como es sabido, no existían los géneros literarios o artísticos, sino sólo la poesía (en el sentido primitivo de *creación*).

Otro de los grandes estudiosos de la obra del músico canadiense, el crítico francés Jacques Vassal, recogió el siguiente testimonio de boca de Cohen, a propósito de lo anterior:

Siempre hay una guitarra invisible detrás de toda mi obra, ya sea en lo que “ellos” llaman prosa o en lo que “ellos” llaman poesía, que son distinciones que yo nunca he hecho. A veces, los poemas nacen de la música; otras veces, la música nace después de los poemas, y también hay veces en que las palabras vienen reclamando una música que las complete. (Vassal, 1977: 9)

Son palabras que, al mismo tiempo, han servido para explicar el proceso creativo de Leonard Cohen, quien no se limitó en los primeros discos a *musicar* sus poemas, puesto que, como acabamos de ver, algunos de los incluidos en sus primeros libros surgieron ya con una especie de música de fondo, es decir, con la estructura de canción, lo cual lo distancia de ser un advenedizo, un recién llegado a la música exclusivamente por dinero, como se le llamó en ciertos círculos al aparecer en escena. Y eso a pesar de haber sido acogido mayoritariamente como nuevo profeta, tras la decepción que supuso el *Nashville Skyline* de Dylan a los ortodoxos del nuevo folk. Es curioso observar, por cierto, los intentos de ambos por huir de ese papel asignado exteriormente y en el que no se sienten nunca cómodos.

Hay un testimonio de Cohen que me parece fundamental y es de nuevo otra confesión personal que si bien certifica que, en efecto, entró en la música para pagarse la vida bohemia de escritor en la isla griega de Hydra —lo cual nunca ha negado—, también lo mitifica como músico-poeta atormentado ante el blanco del papel y el silencio de las cuerdas, presionado por las expectativas que se ciernen sobre él y por el peso de su propia obra:

Sólo quería hacer un disco, ganar algún dinero y volver a escribir libros...no tenía ni idea de que acabaría en habitaciones de hotel para el resto de mi vida, golpeándome la cabeza contra la moqueta tratando de encontrar el acorde adecuado. (Nadel, 1996: 106)

La vivencia casi mística del arte nunca olvida que escribir y componer es algo material, casi manual en el sentido más básico de la palabra. En la célebre “Chelsea Hotel #2”, se definió como “obrero de la canción” y en cierta ocasión declaró que componer era “como escarbar, como cultivar en arena, como raspar el fondo de un tonel” un proceso “de extrema pobreza” (Nadel, 1996: 107).

Por eso me parece que cabe asociar todas estas palabras a la impresionante fotografía promocional que lo representa escribiendo a máquina, pensativo, cabizbajo y casi ausente, con la guitarra a un lado, en una habitación de Los Ángeles en 1983. “Estaba tratando de lograr –explica en otro lugar– una solución para ser escritor sin tener que ir a enseñar a la universidad” (Nadel, 1996: 106). Esa sola imagen debe valer para alejarlo por igual de otra más vulgar que lo presenta como un músico sin talento, poco dotado vocalmente y monocorde a la guitarra, capaz de dejar helado a un auditorio que no sabe inglés. No es cierto. De los músicos que no saben cantar –¿pero quién sabe realmente?–, Leonard Cohen es sin duda alguna el mejor. Nadie puede cantar como él, aunque todo el mundo crea poder hacerlo. Y estoy de acuerdo absolutamente en que, según escribe en “Tower of Song”, posee “una voz de oro”, porque en la música (como en la poesía) hay cosas mucho más importantes que la técnica. “Sólo hay unas cuatro notas que puedo sostener, nunca he contado con el lujo de una mesa de buffet”, dijo en cierta ocasión (Nadel, 1996: 34). No importa: posee más personalidad y talento que la mayoría de los cantantes de estudio capaces de entonar mucho mejor, y hoy no sólo su herencia es ya insustituible, sino que posee un puñado de canciones insuperables, tanto musical como literariamente. Por esta razón, es preciso señalar la justicia de la afirmación según la cual Cohen ve su propia obra como “un asalto a la historia y a todas esas voces autoritarias que siempre nos han dicho qué es lo bello” (Nadel, 1996: 107).

En todo caso, respecto a lo que venimos diciendo se recuerda frecuentemente que antes que músico Cohen había sido y era un escritor de cierto renombre, pero cabe señalar también que antes que escritor había sido guitarrista de un grupo de música country llamado The Buckskin Boys. Y hay que hacerle caso cuando dice haberse sentido siempre interesado “en el tipo de lenguaje que iba bien con la guitarra” (Nadel, 1996: 34), para observar que ciertos poemas de *Parasites of Heaven* (1966) como “Suzanne”, “Master Song” o “Avalanche” eran ya, en esencia, las canciones que dos años después compondría como tales y grabaría para su primer disco, *Songs of Leonard Cohen* (1968). Un título, por cierto, que no hay que dejar pasar por alto, pues apunta a que el oyente iba a escuchar “las canciones de Leonard Cohen”, es decir, las de alguien suficientemente familiar, conocido ya por ser, según indicaba en portada la edición de bolsillo de su segunda novela, *Beautiful Losers* (1966), “el más atrevido joven novelista de la escena de hoy”, que ahora pasaba a ser lo que en inglés se denomina un *singer-songwriter*, algo así como un cantautor, que interpreta lo que él mismo compone.

En la entrevista concedida a *Vibraciones* –cuyas citas tomo de Alberto Manzano (2008)– explicaba Leonard Cohen que en algunos versos del *Diván del Tamarit* y del *Romancero gitano* de García Lorca, descubrió su mundo, su paisaje, insinuando que la lectura de los mismos destrozó de algún modo su pureza adolescente, invitándolo de una vez por todas a escribir. Y en alguna ocasión ha recordado el momento en que se sentó a escribir su primer poema, “experimentando un maravilloso sentimiento de dominio y poder, y libertad y fuerza” (Nadel, 1996: 31). La sensación,

como es lógico, viene dada en reflejo por la lectura, en parte por ese impacto que le provocó Lorca:

Empecé a leer a Lorca como si fuera un hermano. Su poesía me conmovía. Era como la música folk bañada por la luz de la luna. En realidad, Lorca fue el primer poeta que me tocó profundamente, y sentí que en su poesía estaba la razón de ser del lenguaje. Comprendí que la poesía podía ser pura y profunda a la vez que popular. Así fue como Lorca me llevó al mundo de la poesía, y me educó en ella. (Manzano, 2008)

A este respecto, Ira Nadel recogía declaraciones posteriores en las que el músico canadiense aseguraba que Lorca le había enseñado también “a entender la dignidad de la pena a través del flamenco” y “la hondura del baile gitano”, y que gracias a él “España entera entró en mi cabeza” (Nadel, 2007: 23, trad. mía), como haría luego a través de cierto movimiento folk de izquierdas centrado en las canciones de la guerra civil. En este sentido, cabe recordar dos anécdotas más: la primera, que al salir al escenario de aquel primer concierto en España, dijo al público que su guitarra volvía a casa –por ser ésta, en efecto, una guitarra española–; y la segunda, que los primeros acordes se los enseñó un gitano que conoció en su tierra natal, apodado “el hispano de Montreal”: “Fueron las únicas lecciones que me han dado en la vida, pero formaron la base para componer mis primeras canciones” (Manzano, 2009b). En cierto sentido, y así lo apunta Nadel, parece como si en Cohen hubiese desde el principio una asimilación entre el pueblo gitano y el judío, una causa moral que, como es sabido, atraviesa los primeros libros de poemas del canadiense –*Let Us Compare Mythologies*, 1956– y algunas de sus más importantes canciones (como “Story of Isaac”). Por cierto que como un gitano se define en la maravillosa “So Long, Marianne” y la misma temática es abordada, por ejemplo, en “The Gypsy’s Wife”.

En lo que se refiere a la herencia de Lorca en la obra literaria de Cohen, ésta puede rastrearse no sólo formalmente en la influencia de cierto simbolismo y en el uso de la libertad de asociar imágenes de fuerte poder metafórico, casi surrealista, sino también y más profundamente en la clara predilección por una visión trágica o desesperanzada del futuro, cercana al nihilismo, y en su desconfianza hacia el progreso y la lógica del mercado, cuyo símbolo mayor es la gran ciudad, la metrópolis. En este sentido, quizás la filiación del canadiense es más poderosa con *Poeta en Nueva York* que ningún otro libro del resto de su obra, desde ciertos pasajes de *Beautiful Losers* hasta el giro en las letras de las canciones que se produce en discos como *I’m Your Man* (1988) o *The Future* (1992), cuyo tono es casi apocalíptico: “He visto el futuro, hermano / es asesinato” (en “The Future”, pero también en “First We Take Manhattan” o “Everybody Knows”). Y ahí reside, sin duda, el Lorca “asesinado por el cielo” que denuncia un Nueva York sin “aurora” donde “no hay mañana ni esperanza posible”, la “ausencia total de espíritu” y el progreso “sin raíces”, la “geografía extrahumana y el ritmo furioso” o que prevé, en fin, que “la

Bolsa será una pirámide de musgo”, poniéndose del lado de la naturaleza frente al rumbo que está tomando la civilización (García Lorca, 1998: 237, 247, 284).

Justamente de este libro lorquiano –que recientemente Cohen ha prologado e ilustrado–, como es bien sabido, está tomado el poema “Pequeño vals vienés” (García Lorca, 1998: 245-246) que el judío canadiense transformó en la célebre “Take This Waltz” para poner la guinda a un disco conmemorativo de los cincuenta años del asesinato del poeta granadino. En realidad no era algo nuevo, pues ya otros artistas como Joan Baez habían grabado versiones de Lorca, pero en el caso que nos ocupa había un fuerte componente sentimental y personal, fácil de comprender por todo lo que a lo largo de nuestra intervención venimos diciendo. Grabada en septiembre de 1986 en París, la canción es más una adaptación que una traducción del poema lorquiano (tiene más de *rendition* que de *translation*), pues se toma ciertas libertades que no están en el original, aunque manteniendo el tono y el exquisito estilo surrealista. Los rumores dicen que empleó en darle forma más de 150 horas.

También cuentan que para rodar el video-clip promocional, a Cohen se le ofreció la posibilidad de visitar Granada, la ciudad natal de Federico García Lorca, lo cual no dudó ni un instante; y, en efecto, fue rodado en sus calles y miradores (San Nicolás, frente a la Alhambra), además de en el interior de la casa donde nació, en el cercano pueblo de Fuentevaqueros, todo lo cual le hace parecer en ocasiones, más que otra cosa, un turista americano. Pero *off the record* –es decir, de manera no oficial– sabemos que su comportamiento fue muy otro, pues acabó fotografiado en ejercicio de meditación haciendo el pino sobre los codos (en postura de Sirsasana) y brincando como un canguro, todo lo cual defendió más tarde diciendo, sin perder su natural elegancia, que su deber era “hacer algo salvaje, surrealista, porque eso es lo que Lorca nos trajo: surrealismo” (Nadel, 2007: 246). Algunas de esas fotos se publicaron en la portada de *New Musical Express*.

Su último libro de poemas, *Book of Longing* (2006), que vuelve a contener poemas-canciones –por ejemplo, “Alexandra Leaving” (“Alejandra se marcha”), un texto de 1999 inspirado en “El dios abandona a Antonio” de Cavafis, que fue musicado para *Dear Heather*, 2004–, también tiene un recuerdo emotivo para Federico García Lorca, al que imagina viviendo aún en Nueva York, cansado de los gitanos y las guitarras. El poema se titula “Lorca vive” (Cohen, 2006: 98) y afirma estar inspirado en su guitarra (Manzano, 2009a: 17):

Lorca vive en Nueva York
 Nunca volvió a España
 Se fue un tiempo a Cuba
 Pero ha vuelto a la ciudad
 Está cansado de los gitanos
 Y está cansado del mar
 No soporta tocar su vieja guitarra
 Sólo tiene un tono
 Supo que lo habían matado

Pero no, mira
 Vive en Nueva York
 Aunque no le gusta.

Incluso, para mayor sorpresa del lector, en este mismo libro, traducido al mercado español como *Libro del anhelo*, Cohen se atreve a hacer una versión personal del célebre romance “La casada infiel” de García Lorca, poema perteneciente al *Primer romancero gitano* (1928). El título se mantiene (“The Faithless Wife”) y también su estructura circular, pero el tono de la reconstrucción –línea a línea– está traspasado ahora, de principio a fin, por el suave sarcasmo del canadiense. Para empezar el gitano –que sigue siendo protagonista– transforma el motivo “creyendo que era mozueta, / pero tenía marido” en un irónico “me dijo que era virgen / eso no era lo que yo sabía / pero yo no soy la Inquisición / y creí en su palabra”. Se actualizan, además, algunas de las más bellas metáforas del poema, pues lo que en el original lorquiano era: “El almidón de su enagua /me sonaba en el oído / como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos”, en la versión de Cohen pasa a ser: “Su enagua almidonada y estrepitosa / aplastada por nuestros muslos / tronaba como una nube / acosada por hojas de afeitar”. Pero sobre todo se abre paso el humor, sin duda el protagonista cómplice de esta recreación, que se torna casi hilarante al avanzar hacia la escena erótica. Si en Lorca, como todo el mundo sabe, el encuentro se contaba así:

Yo me quité la corbata.
 Ella se quitó el vestido.
 Yo, el cinturón con revolver.
 Ella, sus cuatro corpiños.
 Sus muslos se me escapaban
 como peces sorprendidos,
 la mitad llenos de lumbre,
 la mitad llenos de frío.
 Aquella noche corrí
 el mejor de los caminos,
 montado en potra de nácar
 sin bridas y sin estribos (...).
 Sucia de besos y arena,
 yo me la llevé del río.
 Con el aire se batían
 las espadas de los lirios. (García Lorca, 1998: 152)

Ahora Leonard Cohen la transforma en:

Yo me quité la corbata
 Ella se quitó el vestido

Mi cinturón y revolver a un lado
 Nos arrancamos el resto (...)
 Sus muslos se me escapaban
 como bancos de peces sorprendidos
 Habré olvidado la mitad de mi vida
 pero esto aún lo recuerdo
 Aquella noche corrí el mejor de los caminos
 montado en poderoso corcel
 aunque pronto me vi volcado
 y ella pasó a ser el jinete (...)
 Pronto hubo arena en los besos
 y pronto el alba estuvo dispuesta
 Pronto la noche se rendía
 a un machete de narciso. (Cohen, 2006: 155-156)

Para terminar, diremos que la semilla lorquiana, que hemos venido analizando en este apretado recorrido por la palabra de Leonard Cohen, lejos de haberse agotado sigue germinando a día de hoy, como sólo ocurre con las influencias verdaderamente cruciales e imperecederas.

Bibliografía

- ADRIA, Marco (1990): "Chapter and Verse: Leonard Cohen", *Music of our times: eight Canadian singer-songwriters*, Canadá, James Lorimer & Company, pp. 27-44.
- COHEN, Leonard (2001): *Flores para Hitler*, Madrid, Visor (Trad. de Antonio Resines).
- , (2002): *Memorias de un mujeriego*, Madrid, Visor (Trad. de Antonio Resines).
- , (2006): *Libro del anhelo*, Barcelona, Lumen (Trad. de Alberto Manzano).
- , (2007): *Parásitos del paraíso*, Madrid, Visor (Trad. de Antonio Resines).
- , (2008): *Canciones*, Madrid, Fundamentos, Col. Espiral (Trad. de Alberto Manzano).
- , (2009): *Canciones. Volumen 2*, Madrid, Fundamentos, Col. Espiral (Trad. de Alberto Manzano).
- HENDRICHX, Marc (2008): *Leonard Cohen: un buscador de la verdad*, Lérida, Milenio.
- MANZANO, Alberto (2002): *Soldado de la vida: Leonard Cohen*, Madrid, Celeste.
- , (2008): "Omega tridimensional" (artículo digital aparecido en: <http://musica.heineken.es/microsites/cohen/>)
- , (2009a): *Palabras, poemas y recuerdos de Leonard Cohen*, Barcelona, Alfabia.
- , (2009b): "El burgués juglar. Leonard Cohen", Barcelona, *Rockdelux*, nº 276, pp. 6-9.
- NADEL, Ira (1996): *Leonard Cohen*, Madrid, Cátedra.
- , (2007): *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*, Austin, University of Texas Press (USA).
- NEL, Philip (2002): "Pop Goes the Avant-Garde: Laurie Anderson's and Leonard Cohen's Music for the Masses", *The Avant-Garde and American Postmodernity: Small Incisive Shocks*, Jackson, University Press of Mississippi (USA), pp. 136-175.

- RATCLIFF, Maurice (1999): *The complete guide to the music of Leonard Cohen*, Reino Unido, Omnibus Press.
- SCOBIE, Stephen (ed.) (2000): *Intricate preparations: writing Leonard Cohen*, Canadá, ECW Press.
- VASSAL, Jacques (1977): *Leonard Cohen*, Madrid, Júcar, Col. Los juglares.

Memoria de España, de Lain Singh Bangdel: La mirada extraña de un nepalí a través de la posguerra española

Manoj Aryal
José Martínez Rubio
Universitat de València

Palabras Clave: Lain Singh Bangdel, Nepal, España, Literatura de viajes, Posguerra.

1. Memoria de España

El libro que vamos a presentar es probablemente el único libro escrito por un nepalí, y en nepalí, dedicado a España. Hasta donde llega nuestro conocimiento, este cruce de culturas, tan alejadas en el espacio y en la práctica, es particularmente significativo, en cuanto a que nunca antes, ni tampoco nunca después, se había vertido sobre lo “español” una mirada tan radicalmente extraña.

La concepción de España, como nación, como identidad, ha sido una construcción interna, pero siempre en constante tensión con la mirada externa. Los viajeros ingleses del siglo XVIII¹ imaginaron un pueblo español homogéneo y vitalista, no correspondido por un estamento político anacrónico, estanco y oscurantista: de ahí que, por ejemplo, la figura del bandolero fuera tan promocionada por los libros de viajes anglosajones, como evidencia de que las formas proteccionistas que pretendían los economistas españoles, frente a un librecambismo inglés con Adam Smith a la cabeza, no traían más que corrupción, mercado negro y pobreza; de ahí que por ejemplo también se reivindicara como heroica la actuación de las masas populares en la sublevación contra los franceses en la Guerra de la Independencia, frente a una monarquía incapaz de organizar ni siquiera la defensa de un país. Los viajeros franceses del siglo XIX, por su parte, forjaron de manera decisiva un concepto de lo español ligado especialmente al mundo gitano o rural, al flamenco, a la superstición, a la imaginería religiosa, a las corridas de toros, y dotaron de valores a todo este conjunto tales como la espontaneidad, el vitalismo, la pasión, la valentía... En realidad, Chateaubriand, Merimée o George Sand no hacen sino

1. Estas ideas las desarrolla Raymond Carr (1995) en su conferencia «Richard Ford, Gerald Brenan y el descubrimiento de España por los viajeros», Fundación Bancaja, Valencia.

contemplar España desde las mismas coordenadas con que contemplaban los viajeros occidentales el mundo oriental²: un mundo auténtico, pre-industrial, pre-burgués, humano y espontáneo, no corrompido todavía por la burocracia moderna, por el sistema capitalista, por conceptos como la rentabilidad, la competitividad o la productividad.

Sorprende pues que, tras estos fundamentos de lo español, refrendados, todo hay que decirlo, desde dentro de España durante el siglo XIX y parte del XX con lo que se dio en llamar “la españolada”, en el camino de búsqueda de una posible identidad española, nos llegue una mirada más alejada aún que la mirada ilustrada o romántica de ingleses y franceses, como la de Laing Singh Bangdel. Además, en un momento en que lo rural y lo “auténtico” no es ni mucho menos aquello que reivindicaron los intelectuales extranjeros de otro tiempo, pues España en los años 50 se encuentra dando los primeros pasos hacia la apertura internacional y el desarrollo económico en relación con Europa y los Estados Unidos.

Lain Singh Bangdel nació en la India en 1919, hijo de padres emigrantes de Nepal. Estudió Bellas Artes en Calcuta y posteriormente, en 1952 se trasladó a París, donde residió hasta 1961. En ese año regresó a Nepal y continuó con la pintura y la escritura. Se dice que Bangdel es un pintor de profesión, y un escritor por afición. Sus novelas o sus libros de viajes, como *Memoria de España*, contribuyeron al fomento de la cultura nepalí, al rescate y a la conservación de las tradiciones locales. Sin embargo, su mayor aporte llegó desde el campo de la pintura, reconociendo su importancia en la introducción de los movimientos pictóricos occidentales en la tradición nepalí. Como artista e intelectual llegó a altos cargos institucionales de su país, lo que le permitió luchar por la dignificación y la valoración del arte nacional. Las referencias a este objetivo son constantes, por ejemplo, en la obra que hemos tomado como materia de análisis.

Fue en 1956, durante su estancia en París, cuando realizó un viaje a España y conoció San Sebastián, Bilbao, Santander, Madrid, Sevilla, Málaga y Granada. Las notas que tomaba a diario se convirtieron, a su vuelta a Francia, en un libro de viajes o en un libro de memorias, o en un libro sobre sus experiencias en España: cómo era el país, qué monumentos lo identificaban, cómo eran los españoles, cuáles eran sus costumbres, etc. Pero sobre todo, y en ello insistiremos más adelante, cuáles habían sido los grandes nombres de la pintura española.

No es fácil, como decimos, determinar la adscripción de *Memoria de España* a un género exacto. No cabe duda de que se trata de un libro de viajes, en cuanto que se organiza como una aventura iniciática en la que se descubre, más o menos, un país y se consolida una relación emocional-cultural con él. No cabe duda tampoco de que funciona, en relación con la literatura de viajes, como una guía turística, pues la información es abrumadora sobre los pintores, las ciudades, los monumentos y demás residuos históricos; en este sentido, se observa la voluntad del autor de dirigirse a un público lector desconocedor de España, nunca necesariamente español

2. Como explicó de manera magistral Edward Said en su *Orientalism* (1978).

ni incluso francés o próximamente europeo. Finalmente, no podríamos negarnos a considerar esta obra como unas “memorias”, donde el autor contempla un episodio muy concreto de su vida, le otorga un sentido en relación con su pasado y lo reviste de un delicado lirismo, de un intimismo sensible, donde las reflexiones y los recuerdos se amontonan al contemplar las llanuras castellanas, o el mar eterno, y nos impregna de la misma tristeza, la misma melancolía o la misma serenidad que dice sentir el narrador ante el paisaje.

Habiendo puesto de manifiesto nuestros problemas para concretar el género de *Memoria de España*, es momento ahora de analizar de qué manera construye Lain Singh Bangdel una realidad tan radicalmente distinta y en las antípodas –casi literalmente- de su cultura; y no la construye sino desde dos miradas precisas y distantes: la mirada estereotipada y la mirada estética.

2. La mirada estereotipada

El antropólogo francés Marc Augé ha estudiado el comportamiento del fenómeno turístico –actitudes, reacciones, hábitos, etc- en la sociedad moderna. Con mucho acierto, en el caso que nos ocupa, viene a decir lo siguiente:

En cuanto a los que viajan a lejanas regiones, especialmente en grupo, para hacer provisión de sol y de imágenes, se exponen, en el mejor de los casos, a encontrar solamente aquello que esperaban encontrar. (Augé, 1998:15)

Y seguiríamos estando de acuerdo si elimináramos las condiciones de viajar a “lejanas regiones”, viajar “en grupo” o viajar “para hacer provisión de sol” en una playa; e insistiríamos en la búsqueda del “placer de la verificación, la alegría del reconocimiento” (Augé, 1998: 25).

En efecto, Lain Singh Bangdel, entra en España con una maraña de concepciones previas que no es capaz de contrastar o refutar, pero sí de evidenciar. De esta manera, lastrado por los mitos, no duda en reconocer la figura de “Carmen” en cuanto pisa territorio español:

Como era ya la hora de cenar, entramos por una calle donde había varios restaurantes y pasamos a uno al azar. Nada más poner un pie dentro, se detuvo toda actividad y la gente se volvió hacia nosotros para mirarnos: las mujeres de pelo negro y de ojos negros y de mejillas rojas como manzanas comían y reían disimuladamente con los hombres; súbitamente me vino al recuerdo *Carmen* de Prosper Merimée o *Carmen* de la ópera de Bizet, y es que su voz, su comportamiento, sus ademanes, sus ojos negros, todo me recordaba a aquella Carmen (Singh Bangdel, 2010).

El problema estriba en que el viajero entra por Irún, y está relatando su primera noche en San Sebastián. La asociación de Carmen con lo español pasa, innega-

blemente, por la mediación de lo andaluz, nunca por lo vasco; el propio Merimée configura una imagen de andaluza -Carmen- por contraposición a una imagen de vasco o navarro -don José-, que ni siquiera se filtra en el imaginario de Bangdel. Paradójicamente, el responsable -directa o indirectamente- del mito así admite cierta heterogeneidad de lo español que las generaciones posteriores diluyen, al menos en nuestro caso. Es el mismo ejercicio que Cristóbal Colón hiciera al llegar a América: desde sus lecturas de los viajes de Marco Polo, intenta asimilar la realidad inmediata a las categorías que previamente ha adquirido;³ Bangdel emplea todos esos referentes míticos o populares para categorizar y aprehender una realidad que se revela imposible.

A vueltas con el mito español, no duda en focalizar plenamente su atención en los gitanos, enfatizando su pobreza, su superstición o su vitalidad:

Cambié de acera siguiendo el sonido de una guitarra y de una voz. Al llegar a una plaza, al lado de una cruz, había un corro de gitanas bailando con unos muchachos. Quizás el baile era una manera de sobrevivir y de olvidar las penas. Todos los que veía tenían los ojos emocionados por el cante, llorando por algo distinto al peso de la vida, aunque sólo fuera por unos momentos. (Singh Bangdel, 2010)

Para más inri, la suerte, el azar, les lleva a mezclarse con la sociedad sevillana que vive la Feria de Abril, pero además del flamenco, los toros o las procesiones de Semana Santa también son objeto de reflexión.

Esta mirada estereotipada regresa sobre los tópicos nacionales eludiendo matices y reconociendo lugares comunes. Y no duda en citar a Prosper Merimée, Washington Irving, Richard Ford o René de Chateaubriand como fuentes e ideólogos -en un sentido no político- de su “descubrimiento”. En este sentido, podemos decir que la mirada de Bangdel aletea sobre una superficie mítica de país.

Y se lanza incluso, más allá de la literatura, a buscar generalidades con que clasificar al prototipo de español:

A cualquier extranjero le parecería extraño verlos gritar, golpear la mesa con las manos, levantarlas con enfado, pero si volviéramos al día siguiente, todo seguiría igual, la escena sería la misma: la misma gente, en el mismo sitio, con la misma energía, resolviendo todos los problemas del mundo. Una costumbre extraña en los españoles es que nunca te invitan a pasar a tu casa, ni nunca te presentan a su familia, especialmente a las mujeres, aunque uno sea un íntimo amigo; si quieren verse y hablar, lo hacen fuera de casa. (Singh Bangdel, 2010).

Esta mirada estereotipada se desdobra en una segunda dirección: el etnocentrismo, pero no necesariamente desde una valoración negativa, aunque sí limitada. Lle-

3. Tomamos la idea del estudio de Mercedes Serna Arnaiz que abre la edición de Cátedra de las *Crónicas de Indias* (2000).

gando desde Francia, es decir, desde Europa, y en la línea exótica de los románticos franceses, el escritor relaciona el modo de vida del sur de Europa –cuando todavía no era Europa...- con sus referentes orientales. No puede nombrar aquello que observa si no es a través de la realidad hindú o nepalí; de este modo, se sorprende de las –improbables- “palmeras” del País Vasco, como señal exótica del sur y del calor, pero recurre a la palabra “tadi”, una especie de palmera de la zona de Nepal y de la India, imposible de encontrar en el País Vasco; asemeja los trenes españoles a los trenes de la India, de los que sí nos hacemos cierta idea:

En poco tiempo, los andenes se habían llenado de gente y un ruido de máquinas, así como un nerviosismo general, nos anunciaba que el tren efectuaba su entrada. Cuando se hubo detenido, la gente se abalanzó bruscamente pero nosotros nos mantuvimos al margen, cedimos el paso a unas mujeres y apuramos los tres minutos de parada para subir y acomodarnos. Entre nosotros comentamos la impresión que nos causó su interior: los asientos de madera nos recordaron a aquellos trenes de la India -todavía no habíamos visto nada parecido en Europa-, los campesinos y los obreros atestaban los vagones dejando patente que nos adentrábamos en uno de los países más pobres del continente; (Singh Bangdel, 2010)

o en una asociación extraordinaria, establece otro paralelismo a partir del ruido de la ciudad:

Después de mucho tiempo, me desperté empapado en sudor. Los rayos que por la mañana entraban a través de las rendijas de la ventana, ya no lo hacían. Oí un ruido creciente que venía de fuera, de vendedores, de coches, de bicicletas, todo junto. Si Stravinski hubiera escuchado ese ruido, la hubiera convertido en música contemporánea. Era un ruido parecido a Calcuta, y cerré las ventanas; (Singh Bangdel, 2010)

y al hablar del lujo y de la ornamentación árabes, no duda en afirmar: “los motivos florales que cosen en las mantas y en las alfombras de Bukhara no tienen comparación con los de las paredes y los techos de la Alhambra” (Singh Bangdel, 2010).

Desde esta concepción etnocéntrica, podemos entender –e incluso compartir- la distancia que crea con ciertas manifestaciones culturales españolas y la crítica sin paliativos ni anestésicos hacia lo que él considera censurable:

Aunque estábamos en España, no habíamos querido ver una corrida de toros. Muchos extranjeros acudían a la plaza porque es una fiesta muy importante para los españoles, pero yo nunca había tenido ganas de ver ese espectáculo, ni antes ni ahora. Había conocido las corridas en la película *Sangre y arena*, donde salían Tyrone Power y Rita Hayworth, y con ella ya se me quitó todo interés de ver alguna. Mi corazón rebelde no quiere ver este tipo de diversión donde lo que llamamos civilización tortura y mata a un animal inocente enfrente de miles de personas. Mucha gente protesta contra esto y yo creo sinceramente que hay que terminar con esta crueldad. (Singh Bangdel, 2010)

Podemos pensar, no sin ciertas razones de peso, que Bangdel no se construye una imagen nueva de España, sino que patentiza aquellas ideas que traía consigo. Pero además, las circunstancias concretas a las que se enfrenta en Madrid, Sevilla o Granada las digiere desde sus categorías referenciales, a nuestro entender por una sola razón: el libro resultante no se iba a comercializar –en principio– en España, ni en Francia, ni en toda Europa, sino en Nepal, y pretendía ser un instrumento de aproximación a un país radicalmente extraño, lo cual daba pie a estas curiosas asimilaciones.

3. La mirada estética

Junto a la innegable mirada estereotipada, se plasma en la obra una innegable mirada estética, en un sentido amplio. En primer lugar, se trata de un recorrido ahistórico por España, donde apenas se hacen referencias a la dictadura franquista o al clima de apertura económica del país: simplemente algunas consideraciones sobre la prohibición de entrada al país de Picasso, una imagen simpática y amable de la policía española y algún retazo de postal turística por las calles de Granada. Nada de política, nada de economía, nada de historia –historia o crónica de su tiempo, se entiende, pues sí habla de reyes y siglos pasados– y casi nada de clase media –algunos comensales que acuden a los restaurantes–: es significativo porque para los románticos franceses fue fundamental la contemplación del auge de la burguesía en su país para la valorización y reivindicación de lo popular en España como auténtico, natural y no corrompido; Bangdel observa obreros, ancianos, pastoras, cocheros, campesinos, y mínimamente alguna señorita bien vestida. Y sin embargo, sin ser el país avanzado de las décadas inmediatamente posteriores, no estamos obviamente en el siglo XIX. Este hecho también lo atestiguaba Siddhicharan Shrestha, miembro de la Academia Real de Nepal, en su prólogo a la edición de 1963:

El autor se siente más atraído por el arte que por la política, la economía o la educación de estos países por los que ha viajado; al lector le deja la sensación de estar siempre pensando en plasmar en su lienzo la belleza de la naturaleza y de todo lo que observa a su paso. (Singh Bangdel, 2010)

Reflexiona sobre el arte, del cual hablaremos a continuación, pero también sobre sus impresiones inmediatas, sus estados de ánimo. Pierde la ocasión de denunciar la pobreza o el estado de sometimiento de la sociedad española de los años 50, pero ello no impide que se lamente o se entristezca ante lo que observa: “Cuando dejé Triana, volví a mi hotel vacío. De toda España, en Sevilla encontré lo más triste. Quizás en ese viaje había preferido descubrir la realidad del país antes que disfrutar de sus lucecitas maravillosas” (Singh Bangdel, 2010). Con la atención hacia ese “yo” sentimental, aparecen las notas más líricas e intimistas de la obra, lo que la pone en relación, como hemos dicho, con ciertos aspectos del género “memorias”:

El Mediterráneo se extendía ante nuestros ojos azul como el cielo. Nos tumbamos en la arena, mis amigos se perdían en conversaciones y yo pensaba así en el misterio del mundo. Mis pensamientos vagaban por la arena dorada, entre el mar y el techo de rocas que nos cobijaba. Hacía cinco años que había cruzado el mismo mar al viajar a Londres, y al acordarme sentí que una tristeza inexplicable acudía a mí, la tristeza de quien sabe que en algún momento fue feliz, de quien ha sentido con certeza la felicidad de un tiempo pasado. Así nos quedamos hasta que empezó a anochecer. La nostalgia acompañó al crepúsculo y a los rayos rojos del sol tras las nubes marinas del poniente. El mar se había vuelto de un rojizo mezclado con azul, la misma combinación que hiciera Monet al mezclar las nubes y el cielo con el mar. Salimos de la playa y empezamos a subir por la montaña, al tiempo que las olas desaparecían poco a poco convirtiéndose en un rumor ligero. Esa misma noche abandonamos Málaga, camino de Granada. (Singh Bangdel, 2010)

Ahora bien, si por algo se caracteriza *Memoria de España*, es sin duda por esa mirada estética volcada hacia los referentes culturales. No olvidemos la condición de pintor de Bangdel. No olvidemos tampoco que el trayecto se traza de norte a sur, o mejor, desde Altamira a la Alhambra: Bilbao y San Sebastián las visitan en su camino hacia Santander; Santander es parada obligatoria para ver las cuevas de Altamira, a las que dedica un capítulo fascinante; Madrid tiene como elemento fundamental El Prado, donde se detiene en numerosas páginas; no pueden visitar Toledo, pero hay referencias constantes a El Greco y su relación con la ciudad; de Sevilla destacan el museo nacional, el Alcázar, la Giralda... y con valiosísimas explicaciones; Málaga la visitan exclusivamente para ver dónde nació Picasso; Granada se explica metonímicamente a través de la Alhambra... Es decir, las ciudades españolas por las que pasa se definen principalmente por los monumentos que contienen y por los pintores que se relacionan con ella. En otras palabras, la identidad de estas ciudades la marca el arte.

Es más, la identidad de “lo español” o de lo nacional considera que debe construirse desde la cultura, y así propone a Velázquez, El Greco, Goya o Picasso como portadores de “lo español”. Su análisis, su énfasis y la importancia que les otorga en la historia occidental del arte no es sino una reivindicación a ultranza de la cultura, una defensa de los valores estéticos como fuente de identidad con la que presentarse ante el mundo; y si observa con admiración el arte español, su reacción hacia dentro es de orgullo y de impulso para promover, rescatar y conservar los “tesoros” de su país:

Ese día pensé en lo importante que es que cada país tenga una galería de arte. En nuestro país es necesario construir un museo, donde podamos exponer cuadros antiguos y nuevos, porque realmente son verdaderos tesoros para una nación. Sin embargo, es una empresa difícil sin el interés del gobierno y sin el apoyo de las grandes fortunas o de las casas aristócratas. Entre aquella indescriptible riqueza, me entristecí pensando que a miles de kilómetros de allí quedaba por construir todo un orgullo nacional. No sé si podré contemplar algún día este sueño. (Singh Bangdel, 2010)

Resuenan, aunque de otro modo y en otras circunstancias, aquellas palabras de Manuel Azaña: “El museo del Prado es más importante para España que la República y la Monarquía juntas” (Ruiz Mantilla, 2010).

Quizás esta frase es una buena manera de concluir este estudio. Desde luego, Lain Singh Bangdel defiende con su viaje y con *Memoria de España* esta idea; quizás desde una mirada extraña, muy lejana, sobre una realidad en la que nunca llega a penetrar del todo, más allá de lo anecdótico, y sin embargo se muestra claro, militante, combativo, entusiasta... a la hora de defender la causa del arte y de la cultura.

Bibliografía

- AA. VV. (2000): *Crónicas de Indias. Antología*, ed. Mercedes Serna Arnaiz, Madrid, Cátedra.
- AUGÉ, Marc (1998): *El viaje imposible*, Barcelona, Gedisa.
- CARR, Raymond (1995): *Richard Ford, Gerald Brenan y el descubrimiento de España por los viajeros*, Valencia, Fundación Bancaja.
- MERIMÉE, Prosper ([1845] 1997): *Carmen*, ed. Luis López Jiménez y L. E. López Esteve, Madrid, Cátedra.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2010): “Tributo a los rescatadores de El Prado”, *El País*, 23-01-2010.
- SAID, Edward ([1978] 2002): *Orientalismo*, Madrid, Debate.
- SINGH BANGDEL, Lain (en prensa): *Memoria de España*. Ed. José Martínez Rubio y Manoj Aryal.

La difusión de la obra de Julia Uceda a través de sus traducciones. El caso de la crítica anglosajona

María Teresa Navarrete Navarrete
Universidad de Cádiz

Palabras clave: Julia Uceda, Noël Valis, Estados Unidos, traducción, metafísica.

La literatura es la única manifestación artística que necesita ser moldeada para la recepción. Esto ocurre, de manera evidente, porque la literatura utiliza como instrumento artístico el lenguaje. Si el lenguaje no es el que el receptor conoce, la literatura no se comprende, no logra comunicar ningún mensaje. De este modo, la traducción jugará un papel decisivo no sólo en el proceso de comunicación del mensaje a los lectores, sino también en la difusión de la obra artística. En este sentido, a pesar de que los poemas de Julia Uceda han sido traducidos a numerosos idiomas¹, la traducción al inglés ha contribuido no sólo a que los lectores de habla inglesa hayan accedido a la poesía ucediana, sino que también ha logrado que se abrieran nuevas vías de investigación crítica en los textos de la poeta sevillana. Por tanto, el propósito de este artículo es realizar un seguimiento de la evolución de la traducción inglesa y de las aportaciones que los traductores y los críticos anglosajones han vertido en torno a la poesía de Julia Uceda.

Esta relación entre la crítica inglesa y la trayectoria Julia Uceda se comprende mejor si tenemos en cuenta que la poeta se trasladó a Estados Unidos en 1968 y no regresó a España hasta 1977. En Estados Unidos ejerce la docencia universitaria, entre 1965 y 1973 en la Michigan State University, en la ciudad de East Lansing, primero como *distinguished visiting professor* y después como *full professor* en la misma Universidad. De ahí pasó a Irlanda e impartió clases en el Univesity College de Dublín desde 1974 a 1970. Estos años fuera de España sitúan la producción ucediana en el lugar de la literatura del exilio. Aunque la obra de la autora sevillana no fue perseguida masivamente

1. Zhao Zhenjiang tradujo algunos textos de la autora sevillana al chino para la revista *Waiguo Wenyi* [*Foreign Literature and Art*] en el año 2000; Moshe Benarroch al hebreo en la revista *Shbo* de Jerusalén; Emilio Coco al italiano en el artículo “Nuova frontiera. Quattro poeti spagnoli. José María Álvarez, Ricardo Bellveser, Diego Jesús Jiménez y Julia Uceda” en la revista *Si scribe. Rivista di Letteratura e Cultura* (2001) o en la antología *L'incerta parete della memoria* (2003) dedicada a la obra de Julia Uceda; Pierre-Yves Soucy al francés en el trabajo *Poésie espagnole contemporaine* (2009); o Bart Vonck al neerlandés en el volumen *De tuin der muzen* (2009).

por la censura oficial, la represión cultural de las políticas franquistas propiciaba que los propios autores ejercieran sobre su propia obra una cierta autocensura y la opresión femenina que situaba a la mujer únicamente en el espacio de la familia llevaron a Julia Uceda a abandonar España. La autora ha manifestado en varias entrevistas las motivaciones de su marcha. Como muestra de ello, reproducimos a continuación un fragmento de la entrevista realizada por María Ares Sanmartín:

A Estados Unidos, a la Universidad de Michigan, me lleva ese carácter inquisitivo del que le he hablado así como el deseo de trabajar libremente a mi gusto. Parecía que la dictadura iba a ser eterna, la situación no me gustaba y yo no podía perder mi vida en ella. Prefiero no utilizar la palabra exilio porque es demasiado trágica, pero se trató de una decisión solidaria, de disentir activamente y por decisión propia (2004: 105).

Esta decisión no es única. Muchos escritores españoles en estos años decidieron abandonar España en busca de otros horizontes. Esto produjo que en las universidades norteamericanas se congregaran críticos y artistas españoles. Éstos crearon circuitos artísticos utilizados y compartidos por otros exiliados españoles. Por ello, no es extraño que las primeras publicaciones de los poemas de Julia Uceda en Estados Unidos procedan de revistas de literatura dirigidas por españoles. Éste es el caso de *Sagitario* y *Alaluz* en las que Julia Uceda colabora. Sin embargo, sus contribuciones aparecen todavía en español sin traducción al inglés.

Así, la primera publicación de Julia Uceda en Estados Unidos fue en la revista *Sagitario*. Esta revista estaba dirigida por Manuel Mantero desde la Universidad de Western Michigan. Aunque su duración fue corta (1971-1972) –únicamente contó con cuatro números–, consiguió congregarse a un gran número de escritores. De acuerdo con Carmen Yerpés-Brown (1991: 74), *Sagitario* puede considerarse una de las revistas pioneras en Estados Unidos, ya que la mayor parte de sus contribuciones críticas y creativas procedían de autores que escribían en español. No hay que olvidar que Manuel Mantero y Julia Uceda poseen itinerarios vitales paralelos: los dos nacieron y estudiaron en Sevilla, formaron parte del grupo sevillano de poetas jóvenes de los años cincuenta y abandonaron España en los años sesenta para formar parte de la Universidad de Michigan como profesores de literatura. Por ello, no es raro que Julia Uceda forme parte de la lista de colaboradores del proyecto editorial que Mantero inició en 1971. El poema ‘Miro el árbol dormido...’ de Uceda (1972: 74) se incluyó en el segundo número de la revista y no se publicó en España hasta 1977, fecha en la que apareció *Campanas en Sansueña*.

Por su parte, la revista *Alaluz* fue fundada por la canaria Ana María Fagundo en Riverside en el Departamento de Español de la Universidad de California en el año 1969. Las páginas del número doce de la revista *Alaluz* se consagraron al estudio y homenaje de Blas de Otero en el año de su muerte. Entre la extensa nómina de críticos y poetas que participaron en este número, Julia Uceda publicó ‘Comentario de textos’ (1979: 51). Este poema homenaje no se encuentra recogido en ninguno de los poemarios hasta ahora publicados por Julia Uceda.

En la década de los ochenta, la crítica anglosajona empieza a incluir a Uceda en sus antologías. La primera publicación que situamos dentro de esta línea es la llevada a cabo por Alik Barnstone y Willis Barnstone. En el libro, *A book of women poets from Antiquity to now* (1980), Alik y Willis Barnstone realizan una pequeña biografía de Julia Uceda y tras ella se añaden los poemas “Time reminded me” y “2976” traducidos por Willis Barnstone (1980: 261-262). Los dos textos, que forman parte de *Campanas en Sansueña* (1975), se constituyen como la primera traducción de la poesía ucediana. Seis años más tarde, Noël Valis realiza un pequeño estudio de la obra de Julia Uceda (1986: 319-320). Valis escribe una de las semblanzas de la figura de Julia Uceda más repetidas por la crítica anglosajona y española en estudios posteriores:

[Julia Uceda] es considerada, cronológicamente, miembro de la Generación de los cincuenta, sin embargo posee una voz poética y un espíritu propios, que provocan que su caracterización sea difícil. Su poesía, que es íntima y extraña, aunque no olvida el contexto social, ha gravitado cada vez más en torno a lo metafísico y lo existencial (1986: 319)².

Tras esta definición, Valis realiza una revisión de los poemarios de Julia Uceda publicados hasta la fecha, *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962), *Sin mucha esperanza* (1966), *Poemas de Cherry Lane* (1968), *Campanas en Sansueña* (1977), y *Viejas Voces Secretas de la noche* (1981).

La última antología que aparece en estas fechas es la que propone Ana María Fagundo en la revista *Alaluz* en el año 1987. Fagundo lleva a cabo un buen compendio de la poesía escrita por mujer en el último siglo en España, “Poesía femenina española del siglo XX” (1987: 5-22). En el caso de Julia Uceda, Ana María Fagundo, coincidiendo con Noël Valis, advierte una doble línea poética, la reflexión sobre la identidad de la voz poética y el compromiso social:

La poesía de Julia Uceda es un continuado bucear en sí misma; una reflexión sobre la existencia del hombre; un ir hacia algún centro definidor que explique cuál sea la naturaleza de lo humano, de lo vivencial. En esta poesía aparece como si la autora quisiera salirse de sí misma y contemplarse desde fuera; como si fuera posible ver nuestra condición. Esta forma diferente de mirar, le da a su verso un sesgo de misterio. Esta poesía, sin embargo, no está exenta de una dimensión de compromiso, de denuncia de la condición humana (1987: 10).

Junto al análisis crítico, las páginas de *Alaluz* incluyen poemas de las autoras en español y en inglés. De este modo, Beth Miller traduce “La trampa” —“The de-

2. “Considered, chronologically, a member of the Generation of the 1950’s, she nevertheless possesses a poetic voice and spirit of her own, which makes her difficult to categorize. Her poetry, which is intimate and strange and yet never forgets the social context, has gravitated increasingly toward the metaphysical and existential (Valis, Noël, 1986: 319)”. La traducción es mía.

ceit”–, poema incluido en *Extraña Juventud* (1962), y Mary S. Vázquez “La Extraña” –”The strange one”– de *Mariposa en cenizas* (1959).

Sin embargo, los poemas de las antologías citadas no son los únicos casos de traducciones de poemas de Uceda realizadas en la década de los ochenta. La traductora y crítica literaria Noël Valis inicia durante estos años una importante labor de traducción de la obra de la poeta sevillana. Así, los poemas de Julia Uceda traducidos al inglés aparecerán diseminados en revistas americanas de estos años. Encontramos, por ejemplo, en la revista *The Prairie Schooner* (1985: 75) “Eterno oleaje” –“Eternal Waves”– de *Sin mucha esperanza* (1966); en *The American Poetry Review* (1986: 10-11) “Condenada al silencio” –“Condemmed to silence”– de *Poemas de Cherry Lane* (1968) y “La extraña” –“The Stranger”– de *Mariposa en cenizas* (1959); en *Ulula* (1987: 63-70) “Diaspora” –“Diáspora”– de *Extraña Juventud* (1962) e “Invitación al país de los hombres” –“Invitation to the county of men”– de *Sin mucha esperanza* (1966). Esta sucesión de poemas en las revistas de estos años formarán parte del volumen *The poetry of Julia Uceda* (1995) de Noël Valis. Este título es el mayor trabajo de traducción realizado de la poesía de Uceda. De él hablaremos más adelante.

Estos años se cierran con dos tesis doctorales que dedican algunos de sus apartados a la obra de Julia Uceda. La primera de ellas es la realizada por Julia Elisabeth Cabey Riley, *Bibliografía de algunos poetas andaluces de posguerra* (1984). En ella, Cabey Riley le dedica a Julia Uceda el epígrafe “Bibliografía de algunos poetas andaluces de posguerra” (1984: 755-766). Sin embargo, en esta bibliografía no se incluyen ni los textos publicados de Uceda, ni las aportaciones de la crítica en Estados Unidos. Por su parte, John Alden Ross en la Universidad de Georgia realiza la tesis doctoral *Una nueva interpretación de la escuela sevillana* (1979-1986), bajo la dirección de Manuel Mantero. Ross delimita el componente sevillano en autores de la escuela sevillana de la Edad de Oro y del siglo XVIII, y en poetas de los siglos XIX y XX. En el epígrafe dedicado a la generación del 50 sevillana, Ross se concentra en la obra de Manuel García-Viñó, Aquilino Duque, María de los Reyes Fuentes, Manuel Mantero y Julia Uceda. Al delimitar el componente sevillano de la obra de Uceda (1986: 158-162), Ross advierte que:

En toda su obra apenas aparecen referencias claras a Sevilla. No hay torres, ruinas ni cantes jondos; no hay referencias a poetas sevillanos [...]. Así, en la compañía de estos paisanos singulares, Bécquer y Cernuda, Uceda se encuentra muy cercana a las dos fuerzas más influyentes en la moderna escuela sevillana: uno representa lo popular, el otro lo clásico (1986: 159-160).

Si en la década de los años setenta y ochenta, la crítica anglosajona empieza a prestar atención a la obra lírica de Julia Uceda, en la década de los noventa y en la primera década del nuevo siglo estos trabajos incipientes se consolidan.

En esta época, las aportaciones de Noël Valis se colocan en la vanguardia de las investigaciones sobre la poesía ucediana. Noël Valis es actualmente catedrática

de Literatura Española en la Universidad de Yale, pero trabajó en la Universidad de Johns Howkins, en la Universidad de Michigan y en la Universidad de Georgia. Fue precisamente en Georgia donde Noël Valis conoció la poesía de Uceda, gracias a Manuel Mantero. Noël Valis lo explica del siguiente modo:

Manuel Mantero, me dio a conocer la obra [de Julia Uceda], y me fascinó hasta tal punto que me sentí obligada a traducir algunos de los poemas al inglés. Supongo que ésta es una reacción común a muchos traductores. Lees algo, te atrapa en algún punto indefinido del continuo mente-cuerpo y necesitas revivir el poema en la lengua de tu mente y tu cuerpo. Finalmente, decidí traducir una selección de sus poemas, hasta completar un volumen, desde su primer libro, *Mariposa en cenizas*, publicado en 1959, hasta su colección más reciente, *Del camino de humo*, de 1994 (Noël Valis, 1997: 403)³.

Después de trabajos como “Julia Uceda” en *An encyclopedia of continental women writers*⁴ (1991: 1257-1258) en el que se revisa de nuevo la trayectoria de Uceda y “Julia Uceda. Poesía” (1993: 279) en el que se reseña el volumen de Peñas Bermejo (1992), Noël Valis publica en Nueva York, *The poetry of Julia Uceda* (1995). Este trabajo se compone de una antología de poemas traducidos y de una introducción crítica. El capítulo que funciona de introducción (1995: 1-18), delimita algunas de las claves interpretativas de la poesía ucediana. En este sentido, Valis vincula directamente la poesía de Uceda con la filosofía. Los conflictos en torno a la delimitación de la existencia propuestos por Sartre, Heidegger y Jung son advertidos por Noël Valis en los versos de Uceda. De esta forma, la poesía de Uceda se contempla del siguiente modo:

Ésta es una escritura difícil e inquietante, que reflexiona sobre la lucha privada a través de la gran pregunta, la pregunta del Ser. Y tras esta pregunta, la perplejidad del nombre y la identidad. Junto a la meditación apasionada y dificultosa del enigma de la existencia, la poesía nos cuestiona caminando más allá del nombre, más allá de las categorías y los esquemas certeros, hacia un tipo de conocimiento que comparte la claridad de lo vivido con el sueño (1995: 1-2)⁵.

3. “Several years ago, a colleague of mine, who is also superb poet, Manuel Mantero, introduced to translate a few of her poems into English. I expect this is a commonly shared reaction of many translators. You read something, it grabs you in some nameless place of the mind-body continuum, and you need to relive the poem in the language of your mind and your body. Eventually, I decided to translate a book length selection of her poetry from her first work *Mariposa en Cenizas* (“Butterfly in Ashes”) published in 1959, to her latest collection, *Del camino de humo* (“Road of Smoke”) from 1994”. La traducción es de Noni Benegas y Angiola Bonani (2003: 37).

4. El volumen *An encyclopedia of continental women writers* (1991: 1257-1258) reproduce el mismo texto que Noël Valis publicó en *Women Writers of Spain. An annotated bio-biographical guide* (1986: 319-320).

5. “This is difficult and disturbing writing, reflecting a private struggle with the largest question of writing, reflecting a private struggle with the largest question of all, the question of Being. And behind this question, the perplexities of naming and identity. As a passionate, uneasy meditation on the enigma of existence, such

Años más tarde, Noël Valis desarrolla su percepción de la poética ucediana en el artículo “Translation as Metaphysics: Working on Julia Uceda’s Poetry” (1997). En este texto, la teoría estética ucediana se explica gracias al concepto de *vida no vivida* de Edward Engelberg, a *la verdad del Ser* de Martin Heidegger, al artículo de Walter Benjamin “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” o a los arquetipos junguianos. Estos conceptos teóricos se ensamblan en el análisis de la composición “Noroeste” –“Norwest”– de *Poemas de Cherry Lane* (1968) para afirmar que:

Su poesía, sin embargo, aunque impregnada de preocupaciones sociales y políticas en sus primeras obras, es en realidad metafísica: brota de su sentido elegíaco del tiempo no vivido y está arraigada no sólo en la alienación moderna del Ser, sino también en las limitaciones históricas y culturales que supone escribir como mujer durante un régimen fuertemente marcado por el estancamiento, el cierre y el silencio opresivo (1997: 403)⁶.

El mismo procedimiento crítico se observa en otros artículos de Noël Valis tales como “Driving con Julia Uceda” (2004a) o “Los caminos y los caminantes de Julia Uceda” (2004b).

Esta línea de análisis se extiende en los posteriores trabajos que propone la crítica anglosajona. De este modo, Cecilia C. Lee en “The literature of Democratic Spain (1975-1992)” (1993b: 261-270) y en “Julia Uceda. From *Secret, Ancient Voices of the night*” (1993a: 384-384) advierte que la poesía de Uceda se pregunta sobre el misterio de la existencia atendiendo a consideraciones metafísicas. Además, en el último de los artículos citados, Cecilia C. Lee, traduce “La noche es oscuridad” –“Night is Darkness”– y “Silencio, la puerta negra me delimita” –“Silence. Black door that frames me” del poemario *Viejas voces secretas de la noche* (1981).

Por su parte, Anita M. Hart en “The Process of a Solitary Self in Julia Uceda’s Poetry” (1995-1996: 65-80) a la luz del ensayo de María Zambrano, “Por qué se escribe” (1934) y de la filosofía sartreana, realiza una lectura de la poesía de Uceda atendiendo a los vínculos de la poesía de Uceda con la soledad y descifrando el concepto del *no-ser* en algunos poemas. Anita M. Hart continuó este artículo años más tarde en el monográfico dedicado a la poeta con motivo del Premio Nacional de Poesía, *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, “Julia Uceda y su proceso de transformación: un diálogo con la psique” (2004: 119-132). Hart realiza un nuevo análisis de la poesía ucediana teniendo en cuenta a María Zambrano,

poetry challenges us to go beyond naming, beyond the certainties of categories and schema, for a kind of understanding that partakes of the vivid clarity of dream”. La traducción es mía.

6. “Her poetry, however, while infused with social and political concerns in her early writing, is in truth metaphysical, born out an elegiacal sense of time un-lived and rooted not Only in the modern estrangement form Being but in the historical and cultural circumstances of writing as a woman Turing a regime heavily marked by stasis, closure and oppressive silence”. La traducción es de Noni Benegas y Angiola Bonani (2003: 37).

como ya había hecho años antes, y las teorías psicoanalíticas de Jung, para concluir afirmando que:

En la soledad de su búsqueda, Uceda, por su disciplina en el diálogo con la psique y por su inclinación a entender y compartir su proceso espiritual y creativo hacia la autenticidad, contribuye (aunque no lo sepa hasta más tarde) a la transformación de la vida de otros seres, su público, y a la transformación del mundo (2004: 132).

En la misma línea, se encuentra la reseña al volumen recopilatorio de la obra de Julia Uceda, *En el viento, hacia el mar (1959-2002)* de Birute Ciplijauskaitė (2002: 93). La investigadora advierte un descenso de la poesía ucediana desde la luz, representada por los poemas de *Mariposa en cenizas* (1959) hacia la oscuridad de *Campanas de Sansueña* (1977) y los poemarios posteriores. Este cambio de tono se debe, según Ciplijauskaitė, a la búsqueda de la identidad que experimenta la voz poética durante el exilio en Estados Unidos. Así la poesía de Uceda se vincula a la de Carmen Zardoya, a escritores del exilio alemán como Nelly Sachs o Else Lasker-Schüler, y a la filosofía existencial de Karl Jaspers quien formula sus teorías en torno a la existencia terrible del dolor y a la muerte. De este modo, el destino, la batalla y la falta de fiabilidad ante el mundo no significan en la poesía ucediana otra cosa más que la muerte.

Si anteriormente Noël Valis, Anita M. Hart y Cecilia C. Lee habían aludido a Heidegger, a Sartre o a María Zambrano, será Catherine Davis (2004) quien se sirva finalmente de las teorías estéticas fenomenológicas para explicar los versos de Uceda. Así, Davis para explicar el poema ‘Cuadros de interior’, acudirá a las ideas de Edmond Husserl para clasificar los procedimientos de percepción interior que se articulan en este texto. Del mismo modo, también es significativo el comentario propuesto por Jill Robbins (2004) a la poética de Uceda según el sistema estético de la poesía femenina escrita en el franquismo. De nuevo, será la veta metafísica la que produzca que los poemas ucedianos se revelen de un modo distinto a la estética predominante en la época.

Finalmente, tras este compendio, podemos observar que la traducción al inglés de los poemas de Uceda tuvo diversas consecuencias. La traducción no sirve únicamente para difundir las composiciones poéticas entre los lectores de habla inglesa, sino que la traducción suscita un nuevo interrogante crítico. A diferencia de la crítica española que había dedicado sus esfuerzos a situar la obra de Uceda según los compartimentos propuestos por la historia de la literatura –Julia Uceda como poeta sevillana del grupo del cincuenta–, la crítica norteamericana se pregunta ¿por qué escribe Julia Uceda como escribe? ¿Qué intenta transmitir Uceda en sus versos?

La poesía de Julia Uceda tiene que salir al mundo, para extrañarse, para alinearse en él como dijo Marcuse. Explicado de otro modo, la poesía Uceda se busca en el mundo pero no se reconoce. Aquí nace la conciencia trágica del hegelianismo tal como apreció Kojév. Y en este sentido, aparece *la náusea* de Sartre, el *llegar a ser* de Heidegger, el concepto de desarraigo en Camus o la erótica en Bataille. Todas

estas referencias culturales están presentes en la poesía de Julia Uceda de manera evidente. Julia Uceda encabeza algunos de sus poemas con citas de Heidegger, de Camus, y de Sartre. Y del mismo modo, esta teoría estética filosófica está implícita en sus versos: conceptos como la búsqueda, la mirada o el extrañamiento se fundamentan precisamente en paradigmas filosóficos. Del mismo modo, los títulos de sus poemarios resultan ya reveladores de esta idea: *Extraña Juventud*, *Sin mucha esperanza*, *Zona desconocida*. En este punto, la poesía de Uceda se presenta como un producto cultural más de los años sesenta, e intenta explicar en sus versos las mismas problemáticas del ser humano que la filosofía que nuestro tiempo. En definitiva, para eso sirve la cultura, para eso sirve el arte, para explicarnos qué es la vida.

Bibliografía

- BARNSTONE, Alik y BARNSTONE, Willis (1980): "Uceda, Julia", en *A book of women poets from the Antiquity to now*, New York, Schocken Books, pp. 260-261.
- CABEY RILEY, Julia Elisabeth (1984): «Bibliografía de Julia Uceda», en *Bibliografía de algunos poetas andaluces de posguerra*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 755-766.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birute (2002): "Julia Uceda. En el viento hacia el mar, 1959-2002", en *World Literature Today*, Oklahoma, University of Oklahoma, p. 93.
- DAVIES, Catherine (2004): "Cuadros de interior: la ubicación de la imagen", en *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de Loto, pp. 77-86.
- COCO, Emilio (2003): *L'incerta parete della memoria*, Bari, Levante Editori.
- FAGUNDO, Ana María (1987): "Poesía femenina española del siglo XX", en *Alaluz*, núm. 19, California, Universidad de California, pp. 5-22.
- HART, Anita M. (1995-1996): "The process of a solitary in Julia Uceda's Poetry", en *Explicación de textos literarios*, California, California State University, núm. 24, pp. 65-80.
- , (2004): "Julia Uceda y su proceso de transformación: un diálogo con la psique", en *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de Loto, pp. 119-132.
- LEE, Cecilia C. (1993a): "Julia Uceda. From Secret, Ancient Voices of the Night", en *The literary review*, núm. 363, Madison, Fairleigh Dickinson University at Madison, pp. 383-384.
- , (1993b): "The literature of Democratic Spain (1975-1992)", en *The literary review*, núm. 363, Madison, Fairleigh Dickinson University at Madison, pp. 261-270.
- MILLER, Beth y Vázquez, Mary S. (1987): "Julia Uceda", en *Alaluz*, núm. 19, California, Universidad de California, pp. 88-90.
- PEÑAS-BERMEJO, Francisco J. (1991): *Julia Uceda. Poesía*, Ferrol, Colección Esquíu de Poesía.

- ROBBINS, Jill (2004): “La poética femenina de Julia Uceda y las políticas culturales del franquismo”, en *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de Loto, pp. 193-214.
- ROSS, John Alden (1986): “La lírica sevillana después de la guerra. La generación del 50. Julia Uceda”, en *Una nueva interpretación de la escuela sevillana*, Athens, The University of Georgia, pp. 158-162.
- SOUICY, Pierre-Yves (2009): *Poésie espagnole contemporaine*, Bruselas, Instituto Cervantes.
- UCEDA, Julia (1959): *Mariposa en cenizas*, Arcos de la Frontera, Alcaraván.
- , (1961): *Extraña juventud*, Madrid, Ediciones Rialp.
- , (1966): *Sin mucha esperanza*, Madrid, Agora.
- , (1968): *Poemas de Cherry Lane*, Madrid, Agora.
- , (1972): “Miro el árbol dormido...”, en *Sagitario*, núm. 2, Kalamazoo, Western Michigan University, p.74.
- , (1979): “Comentario de textos”, en *Alaluz*, núm. 12, California, University of California, p. 51.
- , (1977): *Campanas en Sansueña*, Madrid, Gráficas Uguina.
- , (1981): *Viejas voces secretas de la noche*, Ferrol, Esquí de Poesía.
- , (1994): *Del camino de humo*, Sevilla, Renacimiento.
- , (2002): *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- VALIS, Noël (1985): “Julia Uceda. Eternal Waves”, en *The Prairie Schooner*, núm. 59, Lincoln, University of Nebraska Press, p. 75.
- , (1986a): “Uceda, Julia”, en Galerstein, Carolyn L. y Mcnermey, Kathleen (eds): *Women Writers of Spain*, Connecticut, Greenwood Press, pp. 320-321.
- , (1986b): “Julia Uceda: two poems translated by Noël Valis”, en *The American Poetry Review*, núm. 6, Philadelphia Ed., Philadelphia, pp. 10-11.
- , (1987): “Julia Uceda”, en *New Orleans Review*, vol. 14, núm. 1, New Orleans, Loyola University New Orleans, pp. 37.
- , (1991): “Julia Uceda”, en Wilson, Katharina M. (ed.): *An encyclopedia of continental women writers*, New York and London, Garland Publishing, pp. 1257-1258.
- , (1993): “Julia Uceda. Poesía”, en *Hispania*, núm. 76, Los Angeles, University of Southern California, p. 279.
- , (1995): “Introduction”, en *The poetry of Julia Uceda*, New York, Peter Lang, pp. 1-17.
- , (1997-1998): “Translation as Metaphysics: Working on Julia Uceda’s Poetry”, en *Letras Peninsulares*, t. X, núm. 3, Michigan, East Leasing, pp. 403-413. También traducido por Noni Benegas y Angiola Bonanni (2003): “La traducción como metafísica: una aproximación a la poesía de Julia Uceda”, en *Vasos comunicantes*, núm. 26, Madrid, Asociación Colegial de Escritores de España, 2003, pp. 31-37.
- , (2004): “Driving con Julia Uceda”, en *FerrolAnálisis*, núm. 19, Ferrol, Club de Prensa de Ferrol, pp. 214-215.
- , (2004): “Los caminos y los caminantes de Julia Uceda”, en *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de Loto, pp. 235-246.
- VONCK, Bart (2009): *De tuin der muzen*, Bruselas, Instituto Cervantes.

- YERPES-BROWN, Carmen (1994): "Manuel Mantero y las revistas: Rocio y Sagitario", en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núm. 116, v. 128-133, pp. 74-75.
- ZHAO ZHEINJIANG (2000): "Julia Uceda", en *Waiguo Wenyi*, Shanghai, Shanghai Translation Publishing Home, núm. 2, pp. 219-226.

El reflejo oriental y la mirada polaca: En torno a la traducción polaca de *Corsarios de Levante*

Daria Ornat
Universidad de Łódź

Palabras clave: heteroglosia, otredad, intertextualidad, novela histórica, traducción literaria

Pronunciarse sobre el estilo de cualquier autor contemporáneo, quien, además, no ha dejado de seguir creando y matizando su expresión literaria, tiene que ser una tarea cautelosa. Lo tiene que ser todavía más si el autor dado se ha hecho famoso no sólo en su propio país, sino también fuera de él y sus novelas han sido criticadas y elogiadas por los literatos profesionales y los lectores aficionados de diferentes latitudes geográficas¹. No parece justificar mucho un análisis igual el mencionar la trayectoria biográfica inusual del autor, quien, primero, ha desempeñado con éxito labores de corresponsal de guerra, reportero y columnista y sólo después se ha dado a conocer como un escritor aficionado y autodidacta. De modo que nos damos perfectamente cuenta de lo delicado que es tomar la voz en un debate sobre las novelas de Arturo Pérez-Reverte, tan queridas o tan odiadas por el público español, subrayando, además, nuestro origen no hispanohablante y la mirada extranjera.

Nuestro propósito, de hecho y en luz de lo expuesto, no es ir proponiendo opiniones tajantes acerca del estilo revertiano cuyo ejemplo más neto y patente, a nuestro modo de ver, se hace en la última entrega de la serie *Las aventuras del capitán Alatriste*, “*Corsarios de Levante*”², dada al público en 2006. Tampoco contamos con tiempo y espacio suficientes para proporcionar una característica exhaustiva de los procedimientos narratológicos posibles a encontrar en la obra revertiana y facilitar asimismo alguna valoración imparcial. Lo que llamó nuestra atención y

1. Le remitimos al lector para su consulta del estado de cuestión a unos estudios críticos, estructurados en forma de ensayos de varios críticos y catedráticos, que le podrán guiar en la polémica acerca de la obra revertiana: J. BELMONTE SERRANO, J. M. LÓPEZ DE ABIADA (ed.) (2003): *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia: Nausicaä; J. BELMONTE SERRANO (2002): *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador (la novela y su didáctica)*, Murcia: Nausicaä; J. M. LÓPEZ DE ABIADA, A. LÓPEZ BERNASOCCHI, (2000): *Territorio Reverte*, Madrid: Verbum.

2. Se va a utilizar adelante la abreviación de *CL* para la obra de A. Pérez-Reverte *Corsarios de Levante*.

nos pareció ser digno de un interés especial es el uso frecuente que hace el autor de varias de las lenguas mediterráneas del siglo XVII y sus variedades hispánicas en su narrativa, p. ej. la germanía llena de arabismos, turquismos o berberismos, y la cuestión de su traducción hacia la cultura tan distinta de la española como es la polaca.

Cabe mencionar que el asunto sobre el que queremos reflexionar nos parece ser un caso, si no especial, al menos atípico de la problemática traductológica, ya que dicho uso no sólo tiene funciones ambientales en el género histórico que practica el autor, sino también adquiere un importante valor literario, ya que remite al lector contemporáneo español a varias fuentes áureas no siempre bien conocidas por él en la actualidad, construyendo así múltiples nexos intertextuales, lo cual, sin lugar a dudas, constituye un reto para cualquier traductor.

Nuestro objetivo es, entonces, proponer algunos conceptos teóricos que, a nuestro humilde entender, puedan ayudar a caracterizar mejor y de manera más objetiva posible las técnicas narrativas predilectas de nuestro escritor y, asimismo, explicar el nivel de dificultad que deberían superar los traductores con afán de trasladar las realidades españolas del siglo XVII. En esta última etapa, nos apoyaremos en un gran trabajo de los traductores polacos, Wojciech Charchalis y Filip Łobodziński, quienes emprendieron la difícil tarea de traducir los giros revertianos al polaco e intentaremos presentar el hilo de su pensamiento, albergando la esperanza de contar con las competencias suficientes para poder llevar a cabo un cotejo parecido.

1. La lengua y la conciencia de ser en el mundo

La intercalación de voces extranjeras en el texto literario como reflejo de la conciencia del pluralismo lingüístico es un recurso de viejo cuño, “tan antigua como la literatura castellana” testimonia el lingüista Montaner Frutos (2009: 229). La presencia de varios de los pueblos mediterráneos en el territorio peninsular, ante todo de los de la orilla islámica comenzada la época medieval, facilitó el trasvase léxico entre el árabe, el bereber y la lengua castellana y su consiguiente aparición en las primeras manifestaciones literarias ibéricas. Sin contar *jarchas*, compuestas enteramente en el dialecto hispanoárabe coloquial, o sea el habla forjada a base de componentes árabes y castellanos entre otros, donde la presencia del uno u otro no debería producir ningún efecto de extrañamiento por ser propia de la voz lírica, la sensación de extrañeza nos produce el descubrir con qué facilidad se comunican los cristianos con los moros en el *Cantar de mio Cid*. El poema, aunque idealiza el nivel de conocimiento mutuo de las lenguas, bien refleja la situación de bilingüismo propio en los terrenos fronterizos entre los reinos cristianos y Al-Ándalus y su subyacente flujo de ideas. El multilingüismo cobra importancia también en las obras de Miguel de Cervantes, en el clásico *El Quijote* donde, por ejemplo, el autor implícito tropieza con el problema de la traducción de los manuscritos de Cide Hamete Benengeli, sin la cual no puede seguir con su narración y por eso tiene que apoyarse en los

conocimientos y habilidades de los traductores locales. O en el *Viaje de Turquía* en la que la recurrencia a las voces autóctonas le confiere credibilidad y verosimilitud, lo convierte en un documento testimonial que sólo así le da al lector la sensación de encontrarse con el otro. En cualquiera de los casos mencionados, el mero empleo de palabras foráneas sirve para resaltar la distancia que separa al autor del otro que habla lengua distinta; la distancia que no quedaría superada incluso en el caso de que los dos hablaran la misma lengua. Se hacen palpables así el llamado efecto de *defamiliarization* y la intención autoral de caracterizar al uno por oposición al otro. El uso de las voces extranjeras les concede de inmediato a los dos la conciencia vital y la identidad en el mundo.

El recurso de la identificación de un personaje a través del lenguaje que usa nos remite instantáneamente al concepto bajtiniano de *heteroglosia*. Aunque el punto de partida para acuñar el concepto fue para Mijaíl Bajtín la valoración del rol de la literatura y la épica en la creación de la cultura como tal, ante todo en su estudio cabal de *Teoría y estética de la novela*, pronto su reflexión se deslizó hacia un análisis sociológico y antropológico y la importancia que tiene el lenguaje en la construcción de la identidad individual y social. El filósofo, inspirado a su vez por la discursividad hegeliana, resaltó en su propuesta que la conciencia es esencialmente dialógica, se constituye y se define por oposición a otro y la idea, de hecho, cristalizada en la lengua, no empieza a vivir sino cuando establece relaciones dialógicas con ideas ajenas. De modo que cualquier identidad no se está forjando sino en el acto de habla en el que intervienen las fuerzas antagónicas de la situación individual del sujeto, de un lado, y del entorno ideológico, del otro. Sobre la dimensión ideológica en el concepto de *heteroglosia*, vinculada íntimamente con la interacción social y su consiguiente valoración del mundo, llama la atención también el crítico Rodríguez Migueles. Véase un fragmento de su artículo *El diálogo en la novela. Una estética de la transgresión*:

La conciencia sólo deviene conciencia al proveerse de un contenido ideológico-sígnico, es decir, al entrar en el proceso de interacción social. La conciencia no es un fenómeno puramente psicológico individual, sino ante todo un fenómeno ideológico, un producto de la comunicación social. La conciencia del lenguaje aparece como la conciencia material del acontecimiento, de la situación dialógica concreta. En ese sentido, la ideología se comprende como el conjunto de materiales histórico-sociales, el proceso a través del cual el significado o el valor es conferido sobre los mundos naturales y sociales, transformando la sociedad e incidiendo directamente en el proceso de comunicación ideológica, incluso de praxis social y política y de creación verbal cotidiana y artística (Rodríguez Migueles, 2009: 6).

Se hace visible de este modo que el procedimiento de atribuirle a un personaje una lengua no sólo lo determina a los ojos de los demás revelando su posible procedencia o filiación a una clase social, sino también le dota de una conciencia social específica y define su postura ideológica. La lengua, en la óptica de lo dicho, no se

compone de unas estructuras neutrales, tal como lo querían los estructuralistas de la mitad del siglo XX, de los que la gente se sirve para conferirles un significado o un valor. La lengua es más bien un sistema ideológico-sígnico cuyos componentes, palabras o expresiones, funcionan como señales que nos remiten de inmediato a un proceso cognoscitivo y un estado emocional y determinan también mediante el contenido que les fue socialmente conferido una cierta manera de ver las cosas (Sawicka, 2004: 1). No podemos tener la menor duda de que dichos supuestos lingüísticos son del signo cognitivo.

Creemos que en este momento de nuestra reflexión acerca de la heteroglosia sería imposible descartar la idea de que la lengua se rige por la convención y el estereotipo. Como explica la profesora Grażyna Sawicka en su artículo *Funkcje stereotypu w nominacji językowej* (*La función del estereotipo en la formación de los signos lingüísticos*³) cada persona y cada sociedad dispone de unos conocimientos codificados en la mente que funcionan a la vez como su representación cognitiva del mundo y cuyos elementos mínimos son nociones y juicios. Ambos juegan un papel fundamental en el proceso de la categorización semántica y se apoyan en las constantes del pensamiento de la sociedad dada. Estas constantes no son otra cosa que estereotipos, es decir “una imagen convencional, socialmente construida (a veces: un juicio valorativo) sobre un objeto o un grupo de objetos, y lo que es importante, (siempre subrayado por los investigadores) relacionada con el nombre o más general – con la lengua”⁴. No hay, por lo tanto, intervención que no sea estereotipizada, que no contenga imágenes forjadas por la sociedad cuya lengua utilizamos. A la idea del estereotipo en la lengua remite también Mijaíl Bajtín. La lengua, en su óptica, no es una estructura cerrada, neutral, dada *a priori*. Es más bien un conjunto de géneros discursivos, proporcionados a los hablantes por la tradición y la historia de la sociedad a la que pertenecen, que representan situaciones comunicativas muy concretas y les permiten a los usuarios situarse de inmediato en la comunicación real⁵. Resumiendo, el discurso no puede separarse nunca del fondo ideológico y la elección de expresiones lingüísticas determina siempre una postura valorativa del mundo.

2. Heteroglosia como técnica narrativa en *CL*

La caracterización de los personajes en términos de heteroglosia resulta ser un procedimiento narratológico predilecto en la narrativa de Arturo Pérez-Reverte, dada la atención que presta el autor al efecto de oralidad y sugestividad de sus diá-

3. Toda traducción de los títulos y extractos en polaco está dada por la autora del artículo.

4. “(...) stereotyp jest to konwencjonalne, utarte społecznie wyobrażenie (czasem: sąd wartościujący) o obiekcie / grupie obiektów i, co ważne, (zawsze przez badaczy podkreślane) związane z nazwą lub ogólniej – z językiem” (Sawicka, 2004: 1).

5. Sobre el aspecto ideológico en los géneros discursivos de Bajtín escribe detalladamente M.P. Markowski en el capítulo “V. Bachtin” de su obra *Teorie literatury XX wieku*, Kraków: Znak, 2006.

logos. Parece que no deja de perfeccionar su estilo narrativo, ya que es en la última entrega de la serie *Alatriste* donde dicho recurso cobra un significado especial, siendo, en efecto, el eje constitutivo de toda la novela. La narración en primera persona de Iñigo de Balboa forma lo que nosotros podríamos llamar la lengua estándar de la novela, el punto de partida para el cotejo lingüístico. Evidentemente, nos percatamos de que eso no equivale a que esté desprovista de su propia característica peculiar. La voz de Iñigo se diferencia claramente de las intervenciones de los demás personajes no sólo por el registro, éstas a menudo más coloquiales y jergales, el caso de la heteroglosia *interna*⁶, sino también por el empleo de voces árabes, bereberes o turcas no asimiladas – la heteroglosia *externa*. Dados los límites restringidos del presente artículo el apartado versará sólo sobre el último tipo de heteroglosia.

El tema de la lengua y la traducción está omnipresente a lo largo de las novelas del autor de Cádiz. Su narrador en ningún momento descarta la posibilidad de ostentar su perspicacia lingüística y con gusto investiga y comenta las diferencias entre lenguas y culturas. Véase, a modo de ejemplo, con qué erudición comenta Iñigo la importancia del trujumán e intérprete en la sociedad de Orán:

En cuanto al otro hombre, a *Alatriste* no le sorprendió que un judío oficiara de intérprete en la ciudad; pues pese a la antigua expulsión, en los enclaves españoles del norte de África solía tolerarse su presencia por razones tocantes al comercio, el dinero y el dominio de la lengua árabe. Como supo más tarde, entre la veintena de familias que habitaban la judería, los Cansino eran intérpretes de confianza desde mediados del siglo viejo, habiendo mostrado (...) absoluta competencia y lealtad al rey; de modo que los gobernadores de la plaza los distinguían y beneficiaban, pasando el oficio de padres a hijos. Eso tocaba al dominio hablado y escrito de la algarabía mora, la parla hebrea y la turquesca, y también al espionaje, pues todas las comunidades israelitas de Berbería se relacionaban entre sí (Pérez-Reverte, 2008: 73-74).

Se puede vislumbrar de esta manera la intención creativa del escritor gaditano. La constante recurrencia a la cuestión de la lengua y la problemática de la traducción en el momento de presentar a los personajes y su situación vital le permite, en primer lugar, categorizarlos dentro de la novela, atribuirles rasgos y cualidades y, en segundo lugar, diferenciarlos entre sí. Vale mencionar, a modo de ejemplo, que en el fragmento citado Pérez-Reverte se apoya en un tópico corriente para el Siglo de Oro, según el cual los intérpretes o traductores procedían siempre del estrato de esclavos. Pero gracias a la función de mediador entre culturas y lenguas quedaban elevados a otro nivel en la jerarquía social ganando así para sí mismos una nueva identidad socio-cultural.

6. Una característica más detallada de los tipos de heteroglosia como técnica narrativa accesible en MON-TANER FRUTOS, Alberto (2009): "Perspectivismo lingüístico y otredad en *Corsarios de Levante*", en *Alatriste. La sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J.M. López de Abiada, Madrid: Alfaguara, pp. 208-265.

Se percibe con facilidad que la variedad lingüística es un tema predilecto en la novela revertiana y trasluce no sólo a través de la recreación de un amplio abanico de lenguas mediterráneas y sus variedades hispánicas del siglo XVII, sino también en las partes descriptivas o dialógicas donde se pretende recrear la conciencia del otro. Arturo Pérez-Reverte parte en busca de los rasgos más típicos y las reacciones más comunes de la sociedad en interés, intentando así reconstruir una imagen plena, aunque un poco estereotipada, del otro. En uno de los primeros capítulos de *CL*, por ejemplo, tropezamos con una descripción donde el empleo de voces beréberes no sirve únicamente de barniz exótico de la novela, sino remite a un modelo específico de comportamiento vinculado con la cultura oriental: “El mogataz le dirigió unas palabras en su lengua – algo así como *barra barra* – y ella, recogiendo del suelo al niño que lloraba, lo envolvió en el mismo velo, anduvo ligera por nuestro lado agachando la cabeza, salió de la tienda” (Pérez-Reverte, 2008: 82). Los gestos de este tipo, tales como recoger al niño y envolverlo en un velo o agachar la cabeza pasando al lado de un hombre, hablan por sí mismas, enriquecen la parte verbal de la comunicación y apuntan claramente hacia la postura servil inculcada en la mentalidad de la mujer oriental.

Con la lengua que usa el personaje está relacionada también una vida material desconocida para el lector español. Las voces extranjeras o extranjerizantes, intercaladas en el texto novelesco por el autor gaditano, que remiten a los objetos de vida cotidiana o prendas de vestir inusuales, contribuyen sustancialmente a crear una imagen sugestiva del otro, hablan de su apariencia y su forma de vida, tal como lo podemos observar en el siguiente fragmento acerca del pueblo turco: “El mogataz era un Ulad Galeb cuya tribu servía a España desde hacía tres generaciones, y su estampa era típica de la zona: barba cana, tostado de piel, *babuchas*, *gumia al cinto*, y *la cabeza rasurada*⁷ excepto el pequeño mechón que algunos moros se dejaban para que, si un enemigo les cortaba la cabeza, no les metiera los dedos en la boca o los ojos al llevársela como trofeo” (Pérez-Reverte, 2008: 73). El aspecto exterior refuerza, sin duda, el tópico sobre el foráneo y contribuye a la creación de la conciencia del otro.

Las voces desconocidas en la boca de un extranjero, una conducta defamiliar y una apariencia atípica son unas marcas claras de la heteroglosia. Pero constituyen también el grado más bajo de conciencia del otro, ya que representan directamente la pluralidad lingüística, sin comprometer necesariamente al que las oye u observa. En cambio, el compromiso personal del protagonista quien adopta una postura diferente de la suya o recopila expresiones foráneas para dejar entenderse mejor son seguramente un paso adelante en la comprensión del otro. El *CL* abunda en fragmentos en los que los protagonistas recurren a una lengua común, llamada *lingua franca* o *vehicular*, que servía de vínculo entre varias naciones de las costas mediterráneas en sus relaciones comerciales o diplomáticas hasta principios del siglo XX. Véase un extracto de la novela que lo testimonia claramente: “Y así, paso

7. La parte subrayada es de la autora.

a paso, tajo a tajo, les fuimos apretando el negocio a los jenizaros, empujándolos hasta el trinquete y la proa misma – ¡*Sentabajo, cane!*, gritábamos en lengua franca, para que se rindieran (...)” (Pérez-Reverte, 2008:257). La recurrencia a una lengua común por parte de los protagonistas para comunicarles a sus enemigos el mensaje refleja su conciencia de hallarse en un entorno plurilingüe y expresa su voluntad de comunicarse. Dicha conciencia se manifiesta todavía más cuando los personajes deciden recurrir a la traducción de sus palabras dando por entender su intención de no querer dejar ninguna duda en su comunicación, tal como lo hacen en el siguiente extracto: “Y cuando a la mañana siguiente la feluca y la saetía, marinada ésta por nuestra gente de cabo, izaron velas alargándose de la esenada gracias a un maestral que amenazaba lluvia, el tal Roberto Scruton, súbdito de su majestad británica, colgaba de una cuerda en la torre de Lampedusa, con un cartel a los pies – escrito en castellano y turco – con las palabras: *inglés, ladrón y pirata*” (Pérez-Reverte, 2008:150).

La *lingua franca* o una traducción lograda no expresan todavía el grado más alto de conciencia del otro. Entre las técnicas narrativas vinculadas con la heteroglosia, posibles a encontrar en la obra revertiana, destaca el cambio de código o el *code-switching*, un fenómeno de sustituir una palabra o una frase por una equivalente de otra lengua, posible a percibir en los hablantes de más de una lengua. Lo que en la vida diaria ocurre inconscientemente, siendo producido por la falta de expresión mejor, en el uso literario se convierte en un mecanismo deliberado por parte del creador en la caracterización del personaje y su relación con el otro, limitado por supuesto por el conocimiento de la lengua dada que posee el autor. Así mediante las mismas anécdotas de Íñigo de Balboa, feliz conocedor de parla mediterránea, aprendemos cómo era él como soldado y cómo eran los con quienes solía luchar. Léase una de ellas: “Los últimos jenizaros, casi todos heridos y cansados, que nos habían estado gritando lindezas como *guidi imansiz*, que en turquesco quiere decir cornudos infieles, o *bir mum* – hijos de la gran puta –; cambiaron la retórica por *efendi* y *sagdic*, que significa señores y padrinos, y a pedir que les dejáramos la vida *Alá'iche*: por amor de Dios (Pérez-Reverte, 2008:257)”.

Un estilo macarrónico o una sintaxis incorrecta en la boca de un interlocutor extranjero revelan inmediatamente su procedencia u origen y le dotan de una determinada identidad sociocultural. En cambio, el empleo de *code-switching* por parte de un no extranjero tiende a dar una sensación de familiaridad con el asunto sobre el que habla, da lugar por lo tanto a complicidad y empatía con el otro. El que escoge una expresión de otra lengua, consciente u inconscientemente, da pruebas de su compromiso profundo con la cultura distinta de la suya que había interiorizado y con la que, en cierto grado, se había identificado. Testimonia la autenticidad de su experiencia y confirma su credibilidad como trujumán o guía. Le otorga finalmente confiabilidad a su relato y le comunica a su interlocutor su capacidad de entenderlo, tal como lo hace el capitán Alatraste en una de sus intervenciones que reproducimos a continuación:

- *Saad* – murmuró el capitán, en algarabía común.
 Lo hizo pensativo, como si repitiese la última palabra pronunciada por el mogataz.
 Éste sonrió un poco, asintiendo.
- En mi lengua se dice *elkhadar* – apuntó –. Suerte y destino son las mismas cosas.
- ¿De dónde eres?
 El otro hizo un ademán vago con la mano, señalando hacia ninguna parte.
- De por ahí... De las montañas.
- ¿Lejos?
 - *Uah*. Muy lejos y muy arriba. (...) Soy azuago. (...) De la tribu de los Beni Barrani.
- Pues hablas bien castellano.
 - Mi madre nació *zarumia*: cristiana... Era española de Cádiz... La cautivaron de niña y la vendieron en la playa de Arzeo, una ciudad abandonada junto al mar que está siete leguas al levante, camino de Mostagán... Allí la compró mi abuelo para mi padre.
 (Pérez-Reverte, 2008:257)

La aparición de voces orientales en *CL* funciona sin duda como fuente de credibilidad y verosimilitud. La historia de Iñigo, que intenta reconstruir el mundo mediterráneo del siglo XVII en toda su complejidad lingüística, religiosa, cultural y política, gracias a los mecanismos de la heteroglosia gana en autenticidad y se vuelve más convincente, ya que desempeña una importante función ambiental en el género histórico que practica el autor. Pero no se limita sólo a eso. Al remitir al lector contemporáneo a varias fuentes áureas, frecuentemente desconocidas en la actualidad, la voz heteroglósica adquiere un significativo valor literario porque se convierte en un generador de múltiples nexos intertextuales. Descubrimos que la voz en cuestión es la de quien se inició hace ya tiempo en el arte de leer a los clásicos, como las memorias de Alonso de Contreras o la poesía quevedesca, cuya profesión anterior de reportero de guerra en el Próximo Oriente le ha dado experiencia lingüística de primera mano y que se siente por lo tanto capaz de servirnos de guía en el viaje al Mediterráneo del Siglo de Oro.

3. De Corsarios de Levante a Korsarze Lewantu

La novela histórica es un género literario que por definición exige una doble atención y buena dosis de erudición especializada. Primero, por parte del autor quien se propone acercarse a unas realidades para él desconocidas, alejadas en el tiempo, e intenta reconstruir acontecimientos que no ha conocido en su vida y sobre las cuales no puede más que especular; de hecho, en muchas ocasiones la novela histórica se aproxima al mito. Tiene que familiarizarse con la vida material y espiritual de la época en cuestión, para lo cual lo único y mejor es repasar volúmenes

copiosos de textos originales, y encontrar un lenguaje adecuado, a la vez antiguo y suyo, para poder hablar de ella de una manera convincente sin perder nada de su calidad comunicativa. No puede, finalmente, dejar de lado la tradición novelesca de la literatura de interés, ya que consciente o inconscientemente cada lector suyo tendrá en mente obras que había leído anteriormente y se guiará por su propio horizonte de expectativas estableciendo conexiones intertextuales y acercándose a la definición culeriana de *literariedad* (Culler, 2000: 29), pues somos tal lectores de cuánto hemos leído.

Pero tampoco al lector le espera una tarea fácil, dado que éste se confronta con un texto arcaizado a propósito, en un lenguaje del que normalmente no es usuario y cuya temática no es parte de su experiencia vital. Su autor, muy a menudo, no hace parte de la misma generación, pertenece más bien a los antepasados y utiliza conceptos y expresiones tal vez no ya tan sencillas a comprender. Viene a ser, por lo tanto, que la distancia temporal en la vida se suma a la en la narrativa y la lectura de tal texto resulta ser doblemente complicada. De hecho, es siempre un gran reto y prueba de calidad para cada escritor, no sólo histórico, escribir de tal manera para que el lector quiera apropiarse de la historia y hacerla suya.

¿Cómo entonces traducir una novela histórica cuya especificidad acabamos de recordar? ¿Cómo traducir un texto que juega con varias lenguas y dialectos a la vez? ¿Cómo traducir hacia la cultura tan distinta de la española como es la polaca? ¿Cómo finalmente no perder todas estas connotaciones áureas que hacen de la novela revertiana un manual escolar de la literatura del Siglo de Oro y constituyen el programa literario del autor? Éstas son sólo algunas de las múltiples preguntas con las que hay que confrontarse a la hora de emprender la traducción de *Corsarios de Levante*.

A estas preguntas tuvo que responder Filip Łobodziński, uno de los más apreciados traductores de la literatura española e hispanoamericana en Polonia, que desde 2004 lleva a cabo con éxito la traducción de la serie *Alatriste* y cuyo trabajo en el mismo año fue galardonado por el Instituto Cervantes de Varsovia como mejor traducción del año. En 2009, en colaboración con Wojciech Charchalis, nos entregó la versión polaca de *CL*. Sus varios comentarios, impresiones e inquietudes, recogidos por la prensa polaca, quedan resumidos perfectamente por las palabras de otro traductor de los *Alatristes*, Ulrich Kunzmann: “Ocuparse del personaje del capitán Alatriste significa calar hondo en la raíces arquetípicas de la idiosincrasia y la literatura españolas. (...) Todo traductor de los *Alatristes* se topará con un primer problema: el hecho de que Pérez-Reverte reproduzca – y recree – el lenguaje y los giros de los siglos XVI y XVII (2009: 180)”. Aquellos giros, como vimos en el párrafo anterior, vienen a menudo de otras lenguas muy distantes del español y están dotadas de claras funciones literarias que un traductor no debería pasar por alto de ninguna manera.

En luz de lo visto queda claro que la decisión acerca de la estrategia de traducción ante un texto igual no es una cosa obvia ni sencilla; no se reduce, por lo tanto, a una simple elección entre la naturalización y la exotización. Y aunque los teóricos

de la traducción, junto con los traductores mismos (Jarniewicz, 2007: 425-432), parecen ser unánimes en los últimos años en que el papel de la traducción consiste en hacer encontrarse lo conocido con lo foráneo, dando la preferencia por la segunda estrategia, la traducción de la novela histórica no puede sino adaptarse en cierto grado a la cultura meta para que el lector extranjero la recoja como tal. De hecho, la estrategia que eligió el traductor polaco se encuentra a medio camino entre las dos *supra*, ya que recorre las fuentes más tradicionales de la literatura polaca en busca de los extranjerismos que puedan funcionar igual a los revertianos. Se apoya en las obras de la cultura *Sarmata* (Tazbir, 2005:1), desarrollada en Polonia en los siglos XVI y XVII a raíz de los múltiples contactos que la República de Polonia de entonces mantenía con el mundo oriental. La obra cabal de dicha cultura, *Pamiętniki* (*Memoriales*) de Jan Chryzostom Pasek, es sin duda un equivalente más cercano a las de Alonso de Contreras y también una fuente idónea de expresiones extranjerizantes posibles a emplear en la traducción de *CL*, un tema que queda por desarrollar supuestamente en la próxima entrega.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl (1989): *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid: Taurus.
- CONTRERAS, Alonso de (2008): *Vida de este capitán*, ed. A. Pérez-Reverte y J. Ortega y Gasset, Barcelona: Reino de Redonda.
- CULLER, Jonathan (2000): *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona: Crítica.
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets Editores.
- JARNIEWICZ, Jerzy (2007): “Kto tak pięknie gra, czyli stereotyp poetyckości w polskich przekładach anglojęzycznej poezji współczesnej”, [en:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-2005. Antologia*, Poznań: Wydawnictwo poznańskie, pp. 425-432.
- KUNZMANN, Ulrich (2009): “Acerca de la traducción alemana de los Alatrístes, comentarios, problemas, soluciones”, en *Alatrístes. La sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J.M. López de Abiada, Madrid: Alfaguara, pp.180-191.
- ŁEBKOWSKA, Anna (2008): *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków: Universitas.
- MARKOWSKI, Michał Paweł (2006): “V. Bachtin”, [en:] A. Burzyńska i M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków: Znak.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2009): “Perspectivismo lingüístico y otredad en *Corsarios de Levante*”, en *Alatrístes. La sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J.M. López de Abiada, Madrid: Alfaguara, pp. 208-265.
- PASEK, Jan Chryzostom (1995): *Pamiętniki*, Warszawa: PIW.
- PÉREZ REVERTE, Arturo (2008): *Corsarios de Levante*, Madrid: Punto de Lectura.
- , (2009): *Korsarze Lewantu*, tłum. W. Charchalis i F. Łobodziński, Warszawa: MUZA.

- RODRÍGUEZ MIGUELES, Esteban de Jesús (2009): *El diálogo en la novela. Una estética de la transgresión. Diálogos ontológicos sobre el Arte, Imaginación y Utopía*, <http://www.filosoficas.unam.mx/~afmbib/mayteAFM/Ponencias/18033.pdf>
- SAWICKA, Grażyna (2004): *Funkcje stereotypu w nominacji językowej*, www.lingwistyka.uni.wroc.pl/jk/pobierz.php?JK-12/...sawicka.pdf
- TAZBIR, Janusz (2005): *Sarmaci w roli pośredników*, <http://www.polityka.pl/spoleczenstwo/niezbednikinteligenta/150696,1,sarmaci-w-rol-posrednikow.read>

“I una boz ke es la manyana”: El judeoespañol como lengua del rescate en la obra poética de Denise León¹

Elisa Martín Ortega
CSIC

Palabras clave: poesía femenina sefardí, literatura judeoespañola, Denise León, hogar lingüístico, memoria.

“Piensa en el largo viaje a casa”: con esta cita de Elizabeth Bishop se abren los poemas en judeoespañol de Denise León. La autora los presenta bajo el título *Poemas de Estambul* (2008), en referencia a la mítica ciudad oriental que acogió a buena parte de los judíos expulsados de España en 1492, y en la que sus descendientes desarrollaron una importante actividad cultural y literaria durante más de cinco siglos. La imagen del viaje a casa, entendido como un camino largo y que no puede culminarse, conforma un imaginario de la memoria y el retorno en el que la lengua es huella o resto de un pasado y una ciudad perdidos.

Nieta de inmigrantes sefardíes, Denise León nació en la provincia de Tucumán (Argentina) en 1974. Pertenece pues a la llamada segunda diáspora sefardí: la de los sefardíes que, a lo largo del siglo XX, abandonaron los territorios donde sus antepasados se habían instalado tras la expulsión de España y emigraron a países como Israel, Estados Unidos, Argentina o Francia, con la consecuente disolución de las comunidades tradicionales. La relación de la poeta con el judeoespañol y el mundo sefardí oriental se remonta a dos generaciones atrás. Así, no es tanto una expresión de la memoria de lo que se ha conocido, como fruto de la evocación y la nostalgia de una realidad ya lejana.

Poemas de Estambul es el primer libro de poemas de Denise León y apareció en 2008 (ediciones Alción). Está dividido en dos partes: “La isla de Alicia”, en castellano contemporáneo, y “Poemas de Estambul”, en judeoespañol y con traducción al español actual, que da nombre al conjunto de la obra. Ambos epígrafes remiten a paisajes reales (la isla de Alicia se encuentra en la Antártida) que sin embargo conforman un universo imaginario en el que la voz poética se adentra, realizando

1. Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-07026/FILO: “Los sefardíes ante sí mismos y sus relaciones con España II”, del Ministerio de Ciencia e Innovación.

una reflexión sobre la fidelidad, la espera, el valor de los nombres, y la capacidad del lenguaje para habitar territorios cerrados o inexplorados.

La autora, además de su labor poética, desarrolla una intensa actividad investigadora en la Universidad Nacional de Tucumán. Su tesis doctoral, titulada *La historia de Bruria*², versa sobre la literatura de dos escritoras judeoargentinas, y tanto en ella como en otros artículos y ensayos de temas similares lleva a cabo reflexiones que resultan de un enorme interés para la comprensión de su propia actividad poética. Denise León establece un marco teórico en torno a la identidad judía en la segunda diáspora, el valor identitario de las judeolenguas y la elaboración de una “memoria soñada”, que esclarece importantes aspectos de sus elecciones como poeta. En un artículo titulado “Ghetto y poesía. La pérdida del hogar lingüístico” la autora defiende que “llega un momento en que el pasado sólo puede ser integrado al presente mediante el ejercicio de la nostalgia” (León, 2007). Tal nostalgia no tiene por qué sustentarse en el conocimiento objetivo (y de hecho raras veces lo hace) sino que más bien apela a la imaginación y a la exploración de parajes de sombras, llenos de ausencias y silencios. Este ejercicio, sutil y arriesgado, es reivindicado como el último camino de la memoria, de la búsqueda de lo pasado.

En otro artículo, “La historia de Bruria”, León escribe acerca de las escritoras judías provenientes de segundas diásporas unas palabras que bien podrían aplicársele a ella misma:

En muchos casos, estas segundas generaciones de inmigrantes no tienen otra referencia más que el silencio parental respecto al lugar de origen. Ausencia, palabra nostálgica o rencor dirigidos hacia esa tierra ancestral que se ha tornado la tierra de lo inconcebible. (León, 2004:191)

La experiencia poética que Denise León nos brinda en su libro constituye un intento de acercamiento a una realidad soñada, que forma parte de su herencia y su pasado familiar, pero es a la vez desconocida (Estambul), a través de la apropiación de una lengua, el judeoespañol, que, en constante diálogo con el castellano contemporáneo, opera el milagro de abrir un mundo perdido, y volverlo, en su misma oscuridad, íntimo y presente. La pérdida del hogar lingüístico en la literatura contemporánea, sobre la que tanto ha escrito George Steiner, se encuentra aquí contrarestanda por el incesante descubrimiento de una lengua que rescata: que permite vagar por los parajes del silencio.

Denise León, en el artículo citado, se refiere a las lenguas judías (tales como el judeoespañol, el yiddish, o el judeoárabe) en los siguientes términos:

2. Bruria, esposa de Rabí Meir, vivió en el siglo II d.C. y es la única mujer cuyas opiniones sobre la ley judía fueron aceptadas como norma. En el Talmud se cuenta cómo Bruria permanecía escondida en la parte de atrás de su casa, escuchando las discusiones de los rabinos que se reunían a estudiar con su marido, transgrediendo la tradición judía (que apartaba a las mujeres del estudio de los textos sagrados) para volverse sabia.

Perdido su sentido de lengua secreta, dispersado el grupo que en otro tiempo lo hablaba, el idioma que no era de ningún país, la judeolengua, se transforma en una antigüedad, en un objeto en desuso, ligado sin embargo a los padres y la infancia (León, 2004:187).

La poeta escribe, para matizar, más adelante:

Sin embargo, considero que estas lenguas continúan actuando en el sentido de una nostalgia y serán para las poetas como la magdalena de Proust, cuyo gusto perdido para siempre las relanzará a una búsqueda interminable de un acento pasado (León, 2004:187).

La isla de Alicia, a la que León dedica la primera parte de su obra, se encuentra en Alaska, cerca del canal de Beagle. Es un pequeño islote inhabitado, en el que sólo se posan los pájaros. Denise León se fija en su nombre, Alicia, y escribe en el poema que abre el libro:

En el canal del Beagle
hay una isla
que lleva mi nombre. (León, 2008:11)

Se trata de un territorio virgen y desnudo: un paraje en que no hay vegetación ni vida. La poeta, sin embargo, le tributa una extraña fidelidad en su escritura. Encuentra en esa tierra desolada, sobrevolada por los pájaros, una imagen del universo de la ausencia y de la espera que le permite introducir casi todos los temas que se desarrollarán plenamente en la segunda parte del libro. Aparece la fuerza del silencio y la impotencia del lenguaje. Se evoca un mundo nocturno, de sueños y de sombras, que “oscurece las palabras”, según la expresión de la autora. La desconfianza hacia esas mismas palabras hace mella: los poemas manifiestan una duda constante acerca de su capacidad para nombrar, para decir el extraño mundo que rodea.

La segunda sección del libro, escrita en judeoespañol, “Poemas de Estambul”, se abre con la imagen de los pájaros. Unos pájaros que se alejan, abandonan la ciudad, al igual que los que sobrevolaban la isla de Alicia, y actúan como puente entre los dos lugares por donde discurre el libro y las dos lenguas en que están escritos sus poemas. Se pasa de un paisaje casi fantasmagórico a la evocación de una ciudad real, Estambul. Sin embargo, la lectura de los poemas muestra que esa Estambul no puede identificarse con ningún lugar concreto: Estambul es precisamente ese viaje a casa que evocaba la cita inicial. Un retorno deseado e imposible, pues aquello a lo que se pretende regresar ha cesado de existir. Dice el primer poema:

Una línea de pasharos se alesha
lacerada
d’esta sivdad ronka
onde tu nombre no arrelumbra.

Esta sivdad
 ke keda leshos de tu sangre
 i de la solombra de tu sangre
 en mi korason.
 Tiembla la memoria
 ke te nombra
 y me spanto de ulvidarte
 kada noche
 en esta sivdad.³ (León, 2008:60)

La ciudad, que constituye el centro del poema y es recordada en múltiples ocasiones, no tiene nombre. En ningún momento del libro, más allá del título y los epígrafes, aparece el nombre de Estambul. En el poema la ciudad representa un lugar tan desértico como la isla de Alicia, del que huyen los pájaros y donde “tu nombre no arrelumbra”. Queda lejos de todo, y parece un espacio de amnesia, en el que “tiembla la memoria” —esa misma memoria que permite escribir el poema—, y se diría que reina el olvido.

Se recrea un escenario nocturno, de desorientación y oscuridad extremas. Y, sin embargo, es en esa noche yerma donde empiezan a fluir los recuerdos, en forma de sombras y de sueños. Dice el segundo poema:

Palpando con dedos d'espanto
 komo si era piedrizikas
 el bodre de la noche,
 arekojo un suenyo tras del otro

i ansina
 i ansina
 i ansina,
 las solombras embesan mi korason.⁴ (León, 2008:62)

La ciudad sin luz que se había dibujado en el primer poema aparece aquí como el escenario de un tanteo, el lugar donde los dedos, con temor, palpan la oscuridad y van dando forma a los sueños. El ritmo del poema evoca una actividad constante y silenciosa, que se realiza con cuidado, y que culmina con la transformación de las sombras: dejan de ser fuente de tristeza, miedo o pérdida, para “besar el corazón”. En el primer poema se decía que la ciudad quedaba lejos de “tu sangre”, “y de la sombra de tu sangre/ en mi corazón”. El “tú”, muy impreciso, parece referirse a ese

3. La traducción de la propia autora dice: “Una línea de pájaros se aleja / lacerada / de esta ciudad ronca / donde tu nombre no alumbra. / Esta ciudad / que queda lejos de tu sangre / y de la sombra de tu sangre/ en mi corazón. / Tiembla la memoria /que te nombra /y me espanto de olvidarte / cada noche / en esta ciudad.”

4. Traducción de la autora: “Palpando con dedos de espanto / como si fueran piedritas / el borde de la noche, / recojo un sueño detrás de otro / y así / y así / y así, / las sombras besan mi corazón.”

pasado que se intenta rescatar. Y la ciudad soñada, que había sido presentada como un territorio inalcanzable, que ni siquiera el corazón podía vislumbrar, se ha entregado ahora a la búsqueda desorientada de los dedos en la noche, a esos sueños que dan forma a unas sombras que sí son capaces de seducir al corazón. La relación de la poeta con su pasado se asemeja a una historia de amor fantasmal, a un ensueño lleno de sorpresas y temores. Una vez más, la imaginación y el sueño se presentan como los aliados de la memoria. Y ésta, a su vez, como la única vía para conocer la intimidad de lo pasado.

Denise León retoma la imagen de la piedrecita que se palpa en el borde de la noche en su siguiente poema. Irrumpe en él el escenario de la casa familiar, y brilla la mañana:

La piedra minudika
del silencio.
La kamaretta de mi madre.
La yavedura blanka
ke mira a la kamaretta.
Los talones de mis pises
ke desean
i no ayegan a la ventana.
El empiezo de todas las kosas.
La palabra ke kita el miedo
i una boz
ke es la manyana.⁵ (León, 2008:64)

Este poema expresa la culminación del camino emprendido en los dos anteriores. Surge la habitación de la madre, el espacio del origen, del nacimiento, también de la memoria. La figura de la madre es evocada muy a menudo en la poesía de mujeres sefardíes del siglo XX como último baluarte de una lengua y una tradición en decadencia. En el caso de Denise León, emigrante de tercera generación, es probable que la alusión a la madre no represente, como en otras escritoras, un tributo real a ese último eslabón de transmisión de la cultura sefardí y la historia familiar, sino más bien una referencia al momento del origen y la regeneración, tal como queda plasmado en el verso: “El empiezo de todas las kosas”.

La habitación de la madre es también el territorio del secreto, y constituye una frontera en el imaginario de la infancia. El “empiezo”, para Denise León, tiene que ver con la niñez, pero se remonta después a la lengua y los parajes de sus antepasados. Su memoria, por tanto, va más allá de la biografía y alcanza de lleno la evocación, el pensamiento y el relato.

5. Traducción de la autora: “La piedra pequeñita/ del silencio./ La habitación de mi madre./ La cerradura blanca/ que mira a la habitación./ Los talones de mis pies/ que desean/ pero no alcanzan la ventana./ El comienzo de todas las cosas./ La palabra que quita el miedo/ y una voz/ que es la mañana.”

La habitación es un cuarto cerrado, con una cerradura blanca, y la niña se esfuerza en mirar por la ventana, con el deseo de descubrir lo que sucede dentro. Su estatura se lo impide. Entonces todo vuelve al inicio, a un comenzar de nuevo. El secreto del cuarto de los padres encierra, para la poeta, un pasado de silencios, de pérdidas, de lugares olvidados y una lengua dormida. Llama la atención la posición central que ocupan los espacios en la poesía de Denise León: como si los recuerdos y los anhelos sólo pudieran anclarse en los lugares, aunque estos sean territorios inexistentes, patrias de la nostalgia. La propia autora reflexiona, en uno de sus artículos:

Es imposible articular los recuerdos, las experiencias, sin los lugares en los que fueron vividos. El espacio físico se transforma así en espacio biográfico. Hay lugares protegidos para recordar, y desde donde recordar, sitios privilegiados en los que se elige inscribir los recuerdos. Estos lugares de la memoria generalmente se encuentran fuera del alcance del sujeto que recuerda, ya sea porque están alejados en el tiempo o en el espacio, o porque el tiempo los ha transformado hasta dejarlos irreconocibles. (León, 2007)

Y pasa, un poco después, al lugar que ocupa la casa de la infancia en este imaginario: “La forma más frecuente que adopta este espacio para el recuerdo es la casa familiar. Refugio de la memoria, escenario natural de la memoria familiar, la casa natal no es simplemente un lugar físico sino también un espacio visual o retórico” (León: 2007). Es en ese espacio que podríamos calificar también de poético donde se produce el rescate de lo olvidado. Y acecha una pregunta: ¿cómo es posible rescatar lo que no se tiene, aquello que, en realidad, nunca se ha poseído? La respuesta de Denise León, que abre una fuente de esperanza, nos da la clave de su escritura: “La palabra ke kita el miedo/ i una boz/ ke es la manyana”.

El temor es uno de los sentimientos que con más profundidad se evocan en *Poemas de Estambul*. Hasta el punto de que, en una de las composiciones de la sección “La isla de Alicia”, la poeta escribe: “Me acomodo/ en la dulzura/ del temor”. Ese miedo que parecía intrínsecamente unido a la voz poética es ahora vencido por “la palabra”. No la palabra en su sentido abstracto, como encarnación del lenguaje o de la facultad de hablar, sino en su manifestación más concreta: una voz. Es la voz la que provoca el amanecer, la llegada de la mañana, la salida de esa noche en la que la poeta había emprendido su búsqueda desorientada. El espacio, descubrimos ahora, tiene también una dimensión temporal. Y tal palabra no puede sino referirse a ese lenguaje antiguo, casi olvidado, que la autora hace el esfuerzo de recuperar en sus poemas para traer al presente lo irreconocible. La propia lengua judeoespañola se concibe como el único camino capaz de rescatar la voz de lo que parecía perdido para siempre. La imaginación explora los territorios de la ausencia y trata de obrar un milagro, imposible para la razón, pero que se abre paso entre las ruinas de la nostalgia. No hay retorno, pero sí salvación, tal como evoca Denise León citando a Walter Benjamin:

Quien custodia los restos de la memoria familiar tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido completamente. El pasado lleva consigo un secreto índice que permite la redención. “¿Acaso no nos roza un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos nuestros oídos, un eco de otras, enmudecidas ahora?” [Walter Benjamin]. Para quien los custodia, los restos no son nunca ruinas, sabe, como Benjamin, que hay una dimensión abierta e indeterminada en el pasado que en el presente puede desatarse a porvenires múltiples. (León, 2007)

Los ecos de voces pasadas resuenan en las palabras, y en ese sentido el judeoespañol se convierte, en la poesía de Denise León, en la lengua del rescate, del homenaje y de la memoria. La noche atravesada, la sombra y el nombre vuelven a ser las imágenes centrales de otra composición de “Poemas de Estambul”:

Atirada por el guesmo
tu aljuja
pisa la noche
suave
i desha aburakada.

Pieses de aljuja
oyos mavi
i una solombra
onde eskrive
mi nombre.⁶ (León, 2008:66)

El nombre propio ya había aparecido en el primer poema del libro, “La isla de Alicia”, paisaje desolado del que la autora decía: “lleva mi nombre”. Ahora una aguja atraviesa la noche, dejándola herida, colorada, en una versión más violenta y confusa de la aurora. Y la sombra, que recorre todo el libro, se convierte en la materia informe sobre la que se escribe el nombre propio. La identidad se sitúa, por tanto, en un mundo de oscuridad e irrealidad, en un territorio movedizo. Un poema inédito de la autora, “Kal de pishkadores”, reproducido con motivo de un encuentro poético en la ciudad de Rosario, ahonda en esta idea, y demuestra que la escritura en judeoespañol para la argentina Denise León no es una anécdota, sino una elección creativa consciente cuyo alcance va más allá de su primer libro:

A la manera de un pishkador

6. La autora traduce libremente: “Atraída por el aroma / tu aguja / pisa la noche / suave / y la atraviesa. / Pies de aguja / ojos del color de la suerte / y una sombra / donde escribe / mi nombre.” El adjetivo “mavi” nombra en judeoespañol al azul turquesa, y en Turquía se relaciona con el color de los llamados “ojos turcos”, amuletos de la suerte, de ahí la traducción “del color de la suerte”. La palabra “aburakada” significa, literalmente, “agujereada”.

ke enhiebra una red
 unikamente para reposar su descarinio
 i en derredor de ella
 quedan sus mientes
 las tadres de enverado
 hasta hartarla
 de su esperanza
 i su ansiedad,
 todo
 puede ser deperdido.
 Fraguas de palicos
 se alevantan
 i, más allá,
 se abren i se cierran
 las semyas.⁷ (León, 2009)

Se propone aquí una metáfora de la labor del poeta, tal como la concibe la joven autora. El pescador construye una red interminable, que no sirve para atrapar a los peces sino tan sólo para “reposar su descarinio”. El camino es lento, lleno de esperanza y de ansiedad, de temores y dudas. A su lado, acecha la amenaza del olvido, del fracaso absoluto de las palabras, de la inutilidad de la nostalgia y la memoria, de la desaparición de lo perdido. Denise León es consciente del peligro que entraña el construir castillos en el aire, enormes edificios llenos de lugares comunes, pretendidos homenajes, grandiosas palabras. Ella no se presenta como testigo del pasado, sino que trata de recoger en su poesía esas semillas que continúan abriéndose y cerrándose, encarnación de la vida; prueba de que, como decía Benjamin, nada de lo acontecido ha cesado de existir de forma definitiva. Desde su reivindicación de la imaginación y la nostalgia, y su atención a las voces comunes y a la lengua de sus antepasados, Denise León intenta dar voz a quienes han perdido las palabras, salvar a esas mismas palabras del silencio, y rescatar así del olvido a lo pasado.

Bibliografía

- LEÓN, Denise (2004): “La historia de Bruria. Guetto, Living, café turco y poesía”, en *Anclajes* 8, pp. 181-196.
- , (2007): “Guetto y poesía. La pérdida del hogar lingüístico”, en *Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid* 35. Disponible en: www.ucm.es/info/especulo/numero35/guettop.html [Consulta: 5/5/2010].

7. Traducción de la autora: “Igual que un pescador / construye una red / sólo para reposar su melancolía / y se demora / pensando en ella / en las tardes de verano / y la llena / con su esperanza / y su ansiedad, / todo / puede ser perdido. / Inútiles castillos se levantan / y más allá / se abren y se cierran / las semillas.”

- , (2008): *Poemas de Estambul*, Córdoba (Argentina), Alción.
- , (2009): “Kal de pishkadores” [Templo de pescadores]. Disponible en: www.festpoesia-rosario.com.ar/p_denise-leon.html. [Consulta: 5/5/2010].

IV. CRISTAL RECÍPROCO

El modelo whitmaniano en la poética de Jorge Luis Borges

Félix Ernesto Chávez
Universidad Autónoma de Madrid

Palabras clave: Borges, Whitman, poética, personaje poético, sujeto poético

Hacia fines de 1919 aparecía el “Himno del mar” en la revista andaluza *Grecia*. Algunos años después, en 1970, en un texto nombrado *Autobiografía*, dictado originalmente en inglés, Jorge Luis Borges –autor del poema anteriormente aludido– escribiría:

En Sevilla encontré al grupo literario formado alrededor de *Grecia*. Este grupo cuyos integrantes se llamaban a sí mismos ultraístas, se había propuesto renovar la literatura [...] El invierno de 1919-20 lo pasamos en Sevilla, donde vi mi primer poema publicado. Se titulaba “Himno del mar” y apareció en la revista *Grecia*, en el número del 31 de diciembre de 1919. En ese poema, hice mi máximo esfuerzo por ser Walt Whitman. Hoy difícilmente pienso en el mar, o en mí mismo, como hambriento de estrellas. Años después, cuando encontré una frase de Arnold Bennet, “lo grandioso, de tercera categoría”, comprendí de inmediato lo que quiso decir. Y sin embargo cuando llegué a Madrid unos meses después, y como ése había sido el único poema mío publicado, la gente pensaba en mí como en un cantor del mar. (1999: 53-54)

Hacer “el máximo esfuerzo por ser Walt Whitman”. Quien se detenga en estas palabras, con seguridad encontrará en ellas algo bien raro: pocas veces en su vida literaria Jorge Luis Borges declarará tan abiertamente su “necesidad” o impulso por imitar a algún autor, a pesar de que todos conocemos de las relaciones entre los grandes autores y sus referentes, sobre todo en el proceso de formación de sus personalidades literarias, y también a pesar de la desconfianza generada por el discurso de los grandes fabuladores, que incluso tergiversan su historia individual. La idea de la incidencia no resultaría tan extraña si hacemos notar que a lo largo de su producción reflexiva, Borges vuelve una y otra vez al espectro whitmaniano, asumiendo a éste como eje paradigmático de un *modus operandi* poético que llegaba hasta la actualidad de la por entonces nueva poesía del siglo XX. Una y otra vez,

Borges cita a Whitman a la hora de ejemplificar. Una y otra vez, Borges escribe sobre Whitman (los más connotados estudios pasan por ser dos pequeños ensayos, “El otro Whitman”, y luego “Nota sobre Walt Whitman”). Pero hay más: Borges asume la empresa tan difícil –según se deriva de sus propias palabras– de traducir *Leaves of Grass*. En uno de sus trabajos menos comentados, para la edición en lengua española de *Leaves of Grass* de 1969, Borges redacta un “Prólogo” a su traducción de Whitman, y en él hace radicar algunas de sus ideas definitivas en relación con la labor poética del autor americano.

¿Qué alcance real tendría para Borges, entonces, la obra y la figura del poeta de Camden? De oficio, todo el que intente acercarse a desentrañar algunas de las zonas más oscuras dentro de la vida y obra de un autor, debe darse a las tentaciones de la especulación. Pero hay que tomar en cuenta que Whitman es uno de los autores que menos sufrió los cambios de parecer –estéticos, canónicos, o hasta simplemente gustativos– ejercidos por el juicio borgesiano, lo cual implica, por una parte, que Whitman puede ser visto como uno de los “dioses ocultos” de Borges –a la manera de Valéry–, o lo que es lo mismo, que el aprendizaje whitmaniano está profundamente cimentado en la personalidad poética del argentino; y por la otra, que en cierto sentido la obra de Whitman puede funcionar como uno de los hipertextos sobre los que se desarrolla la expresión poética inicial de Borges, considerando además la abierta filiación que el argentino confesó sentir hacia la poesía whitmaniana ya desde 1916¹, como advierte en su *Autobiografía* (1999: 47).

En una de mis conversaciones con el escritor cubano Antón Arrufat, éste me sugería una idea –no escrita aún, según creo– sobre la posible verdadera fuente del aprendizaje poético borgesiano, que eludiría a Whitman, y se trasladaría hasta la obra del importante uruguayo Carlos Sabat Ercasty. Según la hipótesis de Arrufat, Borges nunca se hubiera atrevido a declarar este referente, por el orgullo innato en él de no profesar abiertamente su admiración por poetas contemporáneos, y al mismo tiempo pertenecientes a su mismo espacio geográfico. No obstante, no comparto la proposición.

Asumir que Sabat Ercasty pudo ser influyente en la cosmovisión del Borges literariamente inmaduro, no pasa por ser descabellado, aunque es deliciosamente sospechoso, tomando en consideración que Borges nunca rehuyó de declarar y discutir “públicamente” sus influencias literarias, y en el caso de Sabat Ercasty, hasta hoy, no tengo conocimiento de alguna referencia al respecto. El primer Borges, como la mayor parte de los escritores que sufren un largo proceso de evolución, no fue exactamente un autor “rimbaudianamente” afortunado, sino un adolescente buscando voz propia, una voz que tras un importante período de silencio se iría a imponer en el panorama de las letras universales con vigor indispensable tiempo después. Tal vez su primer afán de construirse un personaje poético propio, auténtico, fue lo que

1. Debemos recordar que Borges hace referencia a la traducción alemana de Johannes Schlaf, aparecida “con aquella tapa verde” (1999: 47), en tanto Guillermo de Torre corroboraría esta embriaguez de Whitman que embargó a Borges al regresar de Ginebra (Vázquez, 1996: 63).

lo llevó a encontrarse como en un gran espejo con la obra whitmaniana: de una parte del espejo el personaje Walt Whitman con toda su fuerza, su plasticidad, su cosmogonía, pujanza y universalidad; de la otra, el “sueño borgesiano” de un personaje Borges, quien más tarde habría de alcanzar una clara dimensión metafísica. Incluso irá más allá cuando relata: “Durante un tiempo pensé que Whitman no sólo era un gran poeta sino el *único* poeta. En realidad, creía que lo que habían hecho todos los poetas del mundo hasta 1855 había sido conducirnos a Whitman, y que no imitarlo era una prueba de ignorancia” (1999: 47-48).

Mucho se ha insistido en la figura de Sabat Ercasty como cantor del mar. En un estudio sobre la importancia de Walt Whitman para el ámbito literario hispanoamericano, Fernando Alegría rastrea el porqué de esta insistencia, en un volumen de 1954. Deteniéndose en algunas de las principales creaciones poéticas del uruguayo Sabat Ercasty –*Pantheos* (1917), *Libro del Mar* (1922), *Vidas* (1923) o *El vuelo de la noche* (1925)–, Alegría ofrece una respuesta por sí mismo a una interrogante que no se le hace: sólo *Pantheos* puede presumir de haber sido escrita y publicada antes que el borgesiano “Himno del mar”, y en ella Sabat Ercasty sobresale como poeta cosmogónico, utiliza sólo planteamientos abstractos, nunca imágenes sexuales –tan comunes en Whitman–, y llena el discurso poético de matices de intelectualización. Pero hay más: incluso en su obra posterior, la verdadera proyección del símbolo *mar* está vinculada con el sentido unitivo, con la experiencia mística inherente a la cosmovisión del poeta uruguayo. Símbolo de la creación, y cantado y glorificado épicamente, el océano en Sabat Ercasty –como ha visto y analizado Alegría– es más una imagen maternal (el océano-madre), aunque a veces, como en Whitman, adquiere un sentido paternal (le llama también “abuelo”, “hermano”, “maestro”²). En uno de los fragmentos más “whitmanianos” de su poesía, Sabat Ercasty nos ofrece sus imágenes en *Libro del Mar* (1922), ya cargadas de cierto sensualismo:

Mar!
 Mar de los amores solares.
 Abrazo de la luz y de las aguas.
 Sal de los besos y onda de las cópulas.
 Pecho de los deseos y vientre de las maternidades.
 Cuello de las caricias y cintura de los abrazos.
 Hombro de los descansos y muslo de los comienzos.
 Mar inmenso, eléctrico, genitivo.
 Mar sensual, voluptuoso, terrible.
 Lecho del sol.
 Sexo desesperado de la tierra.
 Matriz de la vida.
 El mediodía vertical a tus entrañas entra
 y tú ruges de amor como una madre,

2. En “Himno del mar”, Borges lo llamará también “hermano”, “padre”, pero también “amado”.

y quiebras tus grandes olas
en las piedras de todas las orillas del mundo. (1952: 15)

Pero lo más sobresaliente del estudio del chileno Alegría estriba en su ignorancia ex-profesa de las afinidades existentes entre la obra de Borges y la del *Good Gray Poet*, en el intento por conseguir una especie de congregacionalismo del discurso hispanoamericano, en relación con la obra de Whitman, y que excluye a uno de sus más arduos exponentes. Tal vez por sí mismo, Alegría haya sucumbido a la misma circunstancia que Arrufat —con cierta lógica— sugiere para el entendimiento borgesiano; aunque la ignorancia de Borges por parte de Alegría me insinúa otras incidencias que no han menester en estas líneas.

Quisiera agregar ante todo que, al enfrentarnos con el supuesto análisis que acercaría las nociones poéticas de Borges y Whitman, habría que enunciar siempre dos perspectivas: la primera está vinculada con la interpretación borgesiana del fenómeno Whitman; en tanto que la segunda impone una lejanía necesaria para escarbar en sustratos más profundos en las afinidades entre estos dos poetas.

En relación con el primer aspecto, tendríamos que buscar en los textos-estudios que le dedicara Borges al autor de *Leaves of Grass*. En ellos expone una serie de criterios, encaminados a una comprensión particularizada de la poesía whitmaniana, y claro está, sobresale el intento de definición de la naturaleza del personaje Whitman, a la postre, y para Borges, el más importante de los hallazgos y/o conquistas que pueden derivarse de la obra del norteamericano. Es así como en el “Prólogo” aludido, para su traducción de 1969, Borges establece una triplicidad identitaria:

[...] Whitman, insisto, es el modesto hombre que fue desde 1819 hasta 1892 y el que hubiera querido ser y no acabó de ser y también cada uno de nosotros y de quienes poblarán el planeta.

Mi conjetura de un triple Whitman, héroe de su epopeya, no se propone insensatamente anular, o de algún modo disminuir, lo prodigioso de sus páginas. Antes bien, se propone su exaltación. Tramar un personaje doble y triple y a la larga infinito, pudo haber sido la ambición de un hombre de letras meramente ingenioso; llevar a feliz término ese propósito es la proeza no igualada de Whitman. (1969: 21-22)

Y sigue diciendo allí mismo:

[...] En una polémica de café sobre la genealogía del arte, sobre los diversos influjos de la educación, de la raza y del medio ambiente, el pintor Whistler se limitó a decir: *Art happens* (El arte sucede), lo cual equivale a admitir que el hecho estético es, por esencia, inexplicable. (1969: 22)

Esto nos llevaría a dos instancias. Una, la aventura de una clasificación del personaje poético, hasta ese momento no sistematizada en el estudio de la poética de

Whitman³, aventura clasificatoria que tentaría al mismísimo Harold Bloom cuando años más tarde –en un texto hartamente conocido y polémico– expondría una especie de cartografía psíquica de los elementos que componen el ser/sujeto whitmaniano ([1995] 2010: 283). La otra instancia guarda un estrecho contacto con la inexplicabilidad del hecho estético, y en especial, el desbordamiento que la circunstancia de creación del personaje poético Whitman impone a la inteligencia crítica. Pero, digámoslo de este modo, comenzamos a dudar de esta fuga anunciada, de esa aparente inexplicabilidad *per se* en que tanto insiste Borges cuando, al releer su obra poética inicial, comprobamos que intento tras intento demuestran una constante labor de decodificación del procedimiento que, si bien en un primer paso lo conducen –al argentino– a la imitación, más adelante le ofrecerán una independencia en la configuración de su propio personaje literario Borges.

En otro interesante estudio de 1981, esta vez sobre la identidad –y fundamentalmente la máscara– en la poesía contemporánea, el investigador Antonio Carreño aborda la interesante construcción de la personalidad literaria de Borges y establece algunos puntos de contacto entre la manera whitmaniana y el método de configuración identitaria borgesiano (lo mismo en la enunciación que en el enunciado). Algunas de las opiniones de Carreño, vinculadas con el juicio sobre Whitman, ya han sido recogidas por mí mismo con anterioridad: he recordado en otros estudios algunas de las más importantes conclusiones a las que llegaba el investigador (Hangellini, 2003: 76-93), y aquí incluyo los propios nexos comparativos entre Whitman y Borges, que el propio Carreño usa en su texto. La primera enfatiza en las relaciones que suelen establecerse entre el yo lírico y el yo biológico –relación esta tan advertida por Borges en las líneas de su “Nota sobre Walt Whitman”:

[...] Tan sólo sobre la particularidad nominal (‘Borges’) se trasciende el *yo lírico*: ese ‘tú’ venerado por un lejano ‘rumor de multitudes’. Su realización, distendido del “yo” biológico (el uno interno, subjetivo; el otro externo, histórico) acerca aquí a Borges a la concepción de Whitman. (Carreño, 1981: 149)

Es decir, que la negación de la realidad sobre la que se construye o sustenta la individualidad, esta especie de fabulación de la persona poética, es algo que emparenta a estos dos autores. Whitman, sabemos, creó un personaje múltiple del cual bebió gran parte de la poesía del siglo XX, y ante todo hay que señalar la definición cósmica donde radica el sentido último y el punto de partida del personaje poético whitmaniano: la confluencia en un mismo ser de varios seres, de varias *personas*, que por el sentido de lo universal coexisten “armónicamente”, sin excluirse en esencia. Esta cualidad de la representación en Whitman supone una comunión fraternal con otros, o dicho con palabras de Carreño, “una figuración vocativa de un yo-

3. El hecho nos llevaría a estudiar lo que Borges da en llamar la “identificación momentánea”, donde se establece un diálogo entre el hablante y el lector, aspecto que de seguro tomará en cuenta para su propia literatura.

plural” (1981: 143), orientado también hacia todos los seres, para Whitman hermanados en su texto. Pero también manifiesta el conflicto de una interioridad dividida, en tanto supone la posibilidad de haber sido o ser otro, o varios a la vez. Esto tiene en consideración la capacidad del sujeto o los sujetos whitmanianos, que apuntan hacia la configuración de un yo profético⁴ –recordemos asimismo que Whitman pretendía la elaboración de un gran vate y visionario de América (Carreño, 1981: 224), portavoz de la multitud y su discurrir. Sin embargo, resulta válido señalar, con Borges, esta dicotomía que separa las concepciones del yo poético y el yo biológico, uno de los aspectos que más llaman la atención en el abordaje del mundo evocado por Whitman.

La superación de Whitman, como también apunta Carreño, está dada por una transformación del impulso vitalista y profético –característico del de Camden– en conciencia ontológica, que se ve traspasada por una serie de influencias de tipo metafísico, a raíz de la incidencia de sistemas de pensamiento que va involucrando en la configuración de su propio espectro cosmovisivo: Platón, Pitágoras, Sócrates, Berkeley, Hume, Spencer, Swedenborg, Schopenhauer, Spinoza, la Cábala o el pensamiento oriental. Ahora bien, según Carreño, ¿qué es lo que ocurre evolutivamente en la configuración borgesiana del sujeto Borges? Pues con Borges se produce la doble anulación del sujeto que enuncia y el autor histórico, porque “en su aniquilación (lo que él llama ‘la nadería de la personalidad’), Borges fue desmantelando varios de los principios fundamentales del pensamiento universal: los conceptos de esencia, sustancia y conciencia (ésta es ilusoria); el del espacio y tiempo” (1981: 224).

Desde el punto de vista de la configuración identitaria, en Borges persiste un desdoblamiento, que en Whitman sólo puede ser comprobable a simple vista en esa supuesta otredad que nos incluye: el Whitman que, desde su distancia, se convierte en nosotros mismos, o lo que es lo mismo, lo que Borges ha dado en llamar la “identificación momentánea”, denominación ofrecida en el prólogo a su traducción de *Leaves of Grass*, al que antes hicimos mención. Sin embargo, este afán tiene sus matices en el caso borgesiano, pues Borges enuncia la imposibilidad de conjugación del yo y su alter ego (es el texto “Borges y yo” el ejemplo más importante de lo que se ha apuntado). Aunque en el proceso escritural asume el concepto de la “otredad”, y ese “otro” va a ser condicionado, adaptado, modelado –en el mejor sentido– por el lector, lo cierto es que existe una clara oposición entre un Borges (entre la *ficción* y el *mito*, al decir de Carreño) y el “otro”: el paseante bonaerense, el que se involucra con la circunstancia citadina a la que va perteneciendo.

La concepción del otro borgesiano no es pues de descendencia whitmaniana, o al menos no exactamente, sino un derivado de la aprehensión metafísica de las teorías de Spinoza, Hume, Berkeley o Schopenhauer (en relación con este último, Jaime Valdivieso ha afirmado que toda la obra de Borges “oscila como un péndulo

4. Borges advierte que “en 1855, Whitman declaró que su obra no era otra cosa que un conjunto de sugerencias y de apuntes y que los poetas venideros lo justificarían y cumplirían.” (1967: 45)

entre la *voluntad* y la *representación*, es decir, entre la unidad y la diversidad, expresados en forma simbólica o más o menos explícita” en todos sus textos, donde “la diversidad aparece en la forma de una abigarrada descripción de fenómenos, de representaciones que culminan y resuelven en la unidad, que no es otra cosa que la voluntad, la realidad esencial, el Creador, Dios” (Valdivieso, 1994: 36). Muchos de los conceptos borgesianos parten de las ideas de estos filósofos. Incluimos aquí la idea de lo múltiple, del todo como lo múltiple, muy del corte spinozano, aunque no lejos de Whitman. Al respecto, Borges recalcaría lo variado y múltiple de la realidad, y abordaría la idea de la enumeración de formas como elemento de esa multiplicidad.

En dicho sentido de lo enumerativo podría encontrarse asideros para la comparación de la poética de Whitman con todo el engranaje de la poesía del siglo XX, del que no escapa la voz de Borges. Estudiado como impulsor de la llamada enumeración caótica, Walt Whitman utiliza este procedimiento en el afán de otorgar el sentido de unidad cosmovisiva a su discurso poético. Continuamente Whitman recurre a la enumeración en el intento de relacionar las cosas aparentemente disímiles que conforman el mundo evocado, y para ello no descarta incluir muchas veces elementos de la historia, de su propia biografía, o de la geografía, o simplemente de la actualidad inmediata, como un catálogo. Borges también lo hace, no sólo al inicio de su carrera literaria, sino en su etapa de consolidación. Desde el “Himno del mar” hasta sus producciones poéticas y relatos de los últimos libros, perdura un estricto sentido enumerativo, vinculado con la concepción metafísica a través de la que entiende el mundo. Así, incluso en un texto como “El Aleph”, puede encontrarse un ejemplo muy claro de lo que la propia enumeración, relacionada con la repetición sintáctica, anafórica, nos hace recordar el procedimiento whitmaniano:

[...]Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, [...] vi la noche y el día contemporáneo, [...] (2004: 164-165)

Capacidad de la videncia borgesiana que, por supuesto, tiene matices que la distancian –sobre todo desde el punto de vista conceptual– de la videncia romántica de Whitman, o de lo que después de Whitman haría Rimbaud para la poesía moderna. Pero el uso del procedimiento enumerativo, pienso, pudo haber sido aprehendido de sus lecturas del norteamericano, lo cual no sería extraño si comprobáramos que ya Borges había asumido el procedimiento en su poesía desde tiempo atrás.

En otro sentido, la construcción del verso como simulador del sonido del mar, parece ser una idea que tentó al argentino. La circunstancia whitmaniana de escribir al mar (se ha indicado que la forma de composición del verso en Whitman guarda relación con el desbordamiento de la ola), de reproducir ese sonido del mar continuamente escuchado por el poeta en su estadía en Paumanok –“la isla en forma de pez donde nació”– y por demás, la posibilidad de erigir al mar como símbolo poético –el elemento dador y usurpador de la vida– tentaron al primer Borges, quien intentaba reproducir también “esos ritmos amplios como las olas que gritan.”

Deteniéndonos en “Himno del mar”, resulta en extremo complicado –por no decir intrincado– dedicarse a encontrar nexos entre Whitman y Borges desde el punto de vista de la concepción imaginativa erótica, en un plano de generalización discursiva. Si bien en algunos de los fragmentos de su poesía, y hasta en determinadas zonas de su cuentística, existen elementos que nos acercan a pensar en una expresión homoerótica del deseo masculino, soy de la idea de que este tipo de lectura no define una actitud literaria en Borges⁵. Sin echar de lado la importancia de la imagen sensual (y podría decirse, sexual) en “Himno del mar” y en otros poemas relevantes, el aprendizaje whitmaniano pudo haber tentado a elaborar imágenes del mismo corte sensualista en el joven poeta de aquellos tiempos. No resultaba raro el empleo de este tipo de imagen, sobre todo en los más arduos seguidores de Whitman, y no sólo en el ámbito hispanoamericano, sino hasta en la propia literatura de los Estados Unidos. (Incluso, no deberíamos desdeñar que nos hallamos ante una etapa de búsqueda, vital y literaria, donde el iniciado está solo consigo mismo y con su mundo interior, en espera de encontrarse.) Es así como puede leerse en el “Himno del mar”:

Yo estoy contigo, Mar. Y mi cuerpo tendido como un arco
lucha contra tus músculos raudos. Sólo tú existes.
Mi alma desecha todo su pasado
Como en nórdico cielo que se deshoja en copos errantes!

Oh instante de plenitud magnífica;
Antes de conocerte, Mar hermano,
Largamente he vagado por errantes calles azules con oriflamas de faroles
Y en la sagrada media noche yo he tejido guirnaldas
De besos sobre carnes y labios que se ofrendaban,
Solemnes de silencio,
En una floración
Sangrienta...
Pero ahora yo hago don a los vientos

5. Mi criterio sería rebatido por varios estudios del eminente profesor norteamericano Daniel Balderston, sobre todo por su texto “La dialéctica fecal: pánico homosexual y origen de la escritura” (2000: 359-376); pero en el ejercicio de éste (mi criterio), me adscribo a la posibilidad de interpretación que el texto literario suscita y potencia.

de todas esas cosas pretéritas,
 pretéritas... Sólo tú existes.
 Atlético y desnudo. Sólo este fresco aliento y estas olas,
 y las Copas Azules, y el milagro de las Copas Azules.
 (Yo he soñado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas jadeantes.) (1997: 25)

Varias veces se ha insistido sobre la influencia que pudo haber ejercido la idea de la muscularidad, presente en la conformación imaginativa de Vicente Huidobro, pero lo cierto es que este tipo de imagen parece directamente extraída del apartado “Children of Adam”, en *Leaves of Grass*. Si bien ya habíamos apuntado la posible incidencia de un autor como Sabat Erasty, vasto cantor del mar y del océano, debemos decir que la configuración imaginativa de *Pantheos*, el único libro anterior al “Himno del mar” dista mucho en cuanto a su carga de sensualidad de las imágenes presentes en la creación borgesiana de este momento. La declaración de amor de Borges al mar nos acerca a una intimidad, donde sujeto-personaje y objeto poético se mezclan en destinos, complicidades y anhelos⁶. Lo cierto es que este ideario homoerótico es perfectamente reversible si se toman en cuenta los justificantes que la propia historia literaria ha pretendido otorgar a la obra de Whitman; es decir, que el propio texto permite la posibilidad de una lectura múltiple por su capacidad polisémica, a pesar de las demostraciones de sensualismo pujantes en la poesía del norteamericano. Por demás, en un texto de *Libro de Arena*, titulado “El otro”, se hace resaltar la imagen del Borges joven enfrentado al Borges viejo, discutiendo sobre una cita de Whitman, señalando que ante el mar ve la expresión de un anhelo, no la historia de un hecho, pasaje que ha traído a colación una serie de reflexiones sobre la aceptación de Whitman en determinados momentos de la vida de Borges, lo que prefiero interpretar como la puesta en práctica de dos variantes encontradas: el Borges-joven defendiendo la experiencia como base de la poesía; el Borges-viejo apuntando que en todo caso la base de la poesía surge del deseo, o de algún sentido esteticista de enfrentar el hecho en sí.

Hay varios textos de Borges que parecen inspirados por lecturas de Whitman; hay otros que parecen transcripciones modélicas; y también los hay que reflejan en su trasfondo un aprendizaje aventajado. Por sólo citar algunos de ellos como ejemplo, en *Fervor de Buenos Aires*, el poema en prosa “Llamarada” recuerda el canto místico del pájaro eremita en la parte 14 del whitmaniano “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom’d”: no sólo en las descripciones del entorno poético, sino también en la prosecución discursiva del sujeto hablante (inanimado en la realidad física, pero cargado de un fuerte sentido místico en el caso whitmaniano, y hasta un poco nostálgico-metafísico en Borges). También en *Luna de enfrente* hallamos textos que parecen deudores del discurso whitmaniano en gran medida; tal es el caso de “Casi Juicio Final”:

6. Si se quiere proseguir con el tratamiento del mar en el espectro poético borgesiano, es necesario remitirse al poema “Singladura”, de *Luna de enfrente*, donde se puede apreciar la evolución formal y simbólica.

En mi secreto corazón yo me justifico y ensalzo:

He atestado el mundo; he confesado la rareza del mundo.
 He cantado lo eterno: la clara luna volvedora y las mejillas que apetece el querer.
 He santificado con versos la ciudad que me ciñe: la infinitud del arrabal, los solares.

En pos del horizonte de las calles he soltado mis salmos y traen sabor de lejanías.
 He dicho asombro del vivir, donde otros dicen solamente costumbre.
 Frente a la canción de los tibios, encendí por ponientes mi voz, en todo amor y en el pavor de la muerte.

A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mi espíritu, sacrifiqué con versos.

He sido y soy. (1996: 86)

O incluso en el *Cuaderno de San Martín*, en un poema-relato como “Isidoro Acevedo” (1969: 103), encontramos paralelos con el procedimiento de intercalar una anécdota, al estilo de las partes 33 y 35 de “*Song of Myself*”. O el siguiente fragmento de “La noche que en el sur lo velaron”, nos hace recordar un cierto sentido místico, a la vez que nos remite a la capacidad de asombro ante los milagros que Whitman encuentra en su diario transcurrir. Al respecto dice Borges, remitiéndonos a una atmósfera cargada de oscuridad, y tratando a la muerte como suceso natural, no traumático:

Yo sé que todo privilegio, aunque oscuro, es de linaje de milagros
 y mucho lo es el de participar en esta vigilia,
 reunida alrededor de lo que no se sabe: del Muerto,
 reunida para incomunicar o guardar su primera noche en la muerte. (1969:107)

Sin embargo, lo más interesante de las relaciones entre Whitman y Borges radica en la persistencia borgesiana de utilizar al norteamericano como paradigma de una escritura renovadora, reconociendo sus dotes revolucionarias, y sus calidades poéticas indiscutibles. En varias ocasiones tomará a Whitman como referente de un tipo de poesía ajena —o mejor, inusual, adelantada— a su tiempo. En uno de sus manifiestos, “Ultraísmo”, publicado en la revista *Nosotros*, en diciembre de 1921, Borges intenta rescatar a Whitman como parte del tiempo que se advendría, adscribiéndolo a un prestigio literario que él mismo propugnaba:

¿Qué hacer entonces? El prestigio literario está en baja; los intelectuales temen que los socialicen con palabras bonitas e inhiben su emotividad ante el menor alarde oratorio; las enumeraciones de Whitman y su compañerismo vehemente nos parecen lejanos, legendarios; los más acérrimos partidarios del susto vocean en balde derrumbamientos y apoteosis. (1921: 467)

Como haría en los textos posteriores a *Discusión* (1932), Borges repetiría una y otra vez sus ideas, incluso a riesgo de contradecirse (aunque nunca se contradirá en sus juicios sobre Whitman).

Desde el punto de vista literario, Whitman significó en mi criterio un comienzo, un “ente deslumbrante”, mas no un destino definitivo, a pesar de los reiterados intentos por emular sus hallazgos. Reconozcamos pues la verdad inherente a los autores de genio: se imita lo que se admira o no se comprende totalmente; luego de comprendido el fenómeno, y pasada la euforia extática del suceso, sobrevive el respeto y la distancia. En el descubrimiento y la curiosidad hacia las demarcaciones del Whitman-personaje, Borges advierte la representación histriónica de una euforia que en los primeros días de su experiencia poética –que desencadenaría en el ultraísmo– no debió serle ajena. Y tampoco la identificación con lo plural, principio básico del panteísmo whitmaniano. En las sucesivas creaciones del primer Borges, se produce una continua búsqueda de modos de creación para intentar sentirse identificado con alguno en especial. No creo que lo haya conseguido, al menos no armónicamente. Pero sólo tiempo después se percatará del error que había cometido en su etapa de tanteos, sobre todo en el caso whitmaniano, y es curioso corroborar cómo haría mofa más tarde de aquellos que intentaron imitar la manera del autor norteamericano. Reconociendo los riesgos que implicaba el seguir ciegamente el *modus operandi* del poeta de Paumanok, Borges advertirá en “Nota sobre Walt Whitman”:

Casi todo lo escrito Whitman está falseado por dos interminables errores. Uno es la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass* como don Quijote lo es del *Quijote*; otro, la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar. (1988: 108)

Queda por justificar entonces –y perdonar– al propio Borges, quien años después confesó haber caído en la misma trampa que luego recriminará a muchos de sus contemporáneos. Lo útil parece ser el haber escapado a tiempo a la consumación del delito de la imitación duradera.

Bibliografía

- ALEGRÍA, Fernando (1954), *Walt Whitman en Hispanoamérica*, México, Editorial Studium.
- BALDERSTON, Daniel (2000), *Borges: realidades y simulacros*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- BLOOM, Harold (1995), “Walt Whitman como centro del canon norteamericano”, en *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 2010, pp. 276-303.
- BORGES, Jorge Luis (1921), “Ultraísmo”, en *Nosotros*, año XV, vol. 39, n. 151, Buenos Aires, diciembre, pp. 466-471.

- , (1964), *Obra Poética*, I, Buenos Aires, Emecé.
- , (1967), *Introducción a la literatura norteamericana*, Buenos Aires, Editorial Columba.
- , (1969), *Luna de enfrente y Cuaderno de San Martín*, Buenos Aires, Emecé.
- , (1988), “Nota sobre Walt Whitman”, en *Páginas escogidas*, La Habana, Casa de las Américas, pp. 108-111.
- , (1989), “El otro Whitman”, en: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, I, pp. 206-208.
- , (1997), *Jorge Luis Borges: textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires: Sudamericana, 1997, ed. Sara Luisa del Carril.
- , (1998), *Libro de Arena*, Madrid, Alianza Editorial.
- , (1999), *Autobiografía*, Buenos Aires, El Ateneo.
- , (2004), *El Aleph*, Barcelona, Destino.
- CARREÑO, Antonio (1981), “La negación de la persona: Jorge Luis Borges”, en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, pp. 141-169.
- HANGELINI, Félix (2003), *La construcción de las olas*, La Habana, Editora Abril.
- SABAT ERCASTY, Carlos (1922), *Libro del Mar*, Montevideo, Cruz del Sur, 1952.
- VALDIVIESO, Jaime (1994), “Borges como voluntad y representación”, en *La Gaceta de Cuba*, número 5, La Habana, septiembre-octubre, pp. 35-40.
- VÁZQUEZ, María Esther (1996), *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets.
- WHITMAN, Walt (1969), *Hojas de hierba*, Barcelona, Editorial Lumen, (trad. y prólogo de Jorge Luis Borges).

***La tempestad* de Shakespeare como modelo de identidad latinoamericana**

George Frederico Oliveira Bentley
University of Manchester

Palabras clave: Identidad, Latino América, Retamar, Shakespeare, Tempestad.

Introducción

Latinoamérica se acostumbra a ver, gracias parcialmente a su historia, como un sinfín de polaridades extremas, tales como la pobreza, la riqueza, la civilización, la naturaleza, el fuerte, el débil, el blanco y el negro. Como resultado, la identidad latinoamericana refleja esta mezcla de características opuestas que ha provocado que la pregunta de “¿Quiénes somos?” haya surgido entre los intelectuales de Latinoamérica. Tal vez una de las respuestas a esta interrogante pueda ser ofrecida por el lenguaje, ya que el lenguaje es la esencia y el compendio histórico de la cultura. Mediante la sustitución de una lengua, se promueve la supresión de una historia cultural, que es una de las consecuencias de la conquista de Europa durante el Renacimiento. Esto, en adición a un rechazo de culturas diferentes y a la presión de autoridades autocráticas que intentaron promover una forma “superior” de civilización fueron todas las transformaciones que formaron la identidad de Latinoamérica en los últimos quinientos años. Aquí se puede localizar el comienzo de la complicación para formar una identidad latinoamericana. El descubrimiento por los europeos del nuevo mundo tuvo un grave impacto en los habitantes, lo que infiere William Shakespeare en *La tempestad*. La indicación principal se encuentra en la interacción entre los personajes.

Por ejemplo, la relación entre Próspero y su esclavo Calibán es análoga a la filiación jerárquica compartida por los protagonistas: la represión y la población. En consecuencia, muchos escritores interpretaron la relación entre los dos personajes de la obra de Shakespeare como una metáfora de las características ambivalentes de Latinoamérica y como una “herramienta conceptual” para responder la pregunta de “¿quiénes somos?” en términos de la identidad latinoamericana. Sin embargo, la identidad latinoamericana lleva una pregunta pesada que provoca un debate que trata de las revalorizaciones de los orígenes, o sea, en este contexto, de las características sociales que representan dichos orígenes.

Como resultado, se pierden en el intento de crear un discurso universalmente aplicable a la pregunta y enfrentando la sin darse cuenta de lo que todos los países ex coloniales tienen en común, es decir, la historia de colonización. Veremos, en esta redacción los trabajos de tres escritores cardinales O' Gorman, Rodó y Retamar y sus tentativas para ofrecer una respuesta a la pregunta latinoamericana de "quiénes somos". Abordaremos la significación de Ariel, el espíritu, y el degenerado Calibán con el foco de dos preguntas inmediatas que serían, ¿qué significado real pueden tener los tropos literarios de un espíritu y un esclavo para la identidad latinoamericana, y si lo tienen, ¿por qué lo tienen? Para ello, abordaremos el debate de la identidad de Latinoamérica en relación con algunas referencias a *La Tempestad* para entender los discursos provocados por los tropos de Ariel y Calibán.

¿"Descubrimiento de un nuevo mundo" y el "restablecimiento de una antigua civilización"?

Los conceptos del "descubrimiento de un nuevo mundo" y el "restablecimiento de una antigua civilización" han sido propuestos por el escritor mexicano Edmundo O' Gorman en su ensayo *La Invención de América*. En primer lugar para tratar con estos asuntos, tenemos que establecer lo que los personajes de Ariel, Calibán y Próspero, representan en este caso desde un punto de vista del latinoamericano en este debate sobre la identidad de la región

Lo que es instantáneamente reconocible en el caso de Ariel y Calibán, es que son esclavos que tienen que cumplir órdenes del poderoso europeo Próspero. Sin embargo, incluso en la servidumbre estos dos no son tratados por igual, lo que se refleja por su tratamiento por Próspero. Esto se ve claramente a través de las formas diferentes que Próspero refiere a Ariel y Calibán, como "approach my Ariel" (Shakespeare 1623:32) and 'Thou poisonous slave, got by the devil himself...' (*Ídem*, 1623: 37) Ya ver el poder de Próspero un arquitecto de la historia, que puede controlar la percepción de la audiencia de Ariel y Calibán.

Desde el principio, Próspero influye la perspectiva de la audiencia de los personajes para ver a Ariel como el espíritu puro y a Calibán como el indígena bárbaro. Parece que la trama está manipulada por la narrativa del sabio europeo Próspero y su perspectiva y la retórica colonial, Próspero domina la narrativa para narrar la historia de cómo él transformó el caos de la isla en orden absoluto. Así se puede ver el lazo entre la historia de Latinoamérica y el drama de una isla conquistada por un científico europeo dotado de una sabiduría superior, que esclaviza a los habitantes indígenas y al servilismo del trabajo laborioso. Así que la historia de una isla conquistada por un europeo, que esclaviza a los habitantes a la sumisión y los usa como mano de obra,

1. Las dos ideas que O' Gorman investiga pueden ser encontradas en la Tercera Parte "El Proceso de la invención de América" y que él concluye en la cuarta parte de "La Estructura del Ser de América y el sentido de la Historia Americana" del libro *La Invención de América*.

ha obligado a que intelectuales latinoamericanos como Edmundo O' Gorman sientan como su pasado hubiese sido fuera narrado desde el punto de vista europeo.

O' Gorman destaca los testimonios realizados por Christopher Columbus y Vespuccio a los monarcas europeos, exagerando los detalles de sus historias con el fin de persuadir a los Reyes para patrocinar más expediciones. Por eso, prefería el término O' Gorman, "La invención de América", en contraposición al descubrimiento de América. El descubrimiento mismo de Latinoamérica tuvo que volver a configurarse con el fin de encajar con la idea religiosa tripartita del mundo que profesa que sólo puede consistir en tres continentes, por lo cual no podría existir 'la cuarta parte del mundo' (O' Gorman 1958: 185).

En vez de reconocer la cuarta parte del mundo, empezaría lo que O' Gorman llama 'el proceso' (*idem*, 1958: 185), que inventaría Latinoamérica a través de una serie de viajes entre 1492 y 1507. El hecho que estos descubrimientos no fueron preconcebidos por las escrituras comienza a estimular a los europeos a cuestionar y modificar lo que ya habían aprendido de 'la hermenéutica' y la 'epistemología' (*idem*, 1958: 126). Este 'proceso' demuestra, para O' Gorman, la caída de Latinoamérica, porque la cultura latinoamericana contemporánea representa lo que los europeos les han inculcado. El escritor uruguayo Eduardo Galeano reafirma esta idea con su visión de Latinoamérica como una región de 'Las Venas abiertas'. Explica:

"Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha trasmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder... El modo de producción y la estructura de clases de cada lugar han sido sucesivamente determinados, desde fuera, por su incorporación al engranaje universal del capitalismo. (Galeano 2003:16)

Aunque no se refiere directamente al proceso, la idea de tener venas abiertas personifica que la historia latinoamericana como una trayectoria de dominación y la explotación por poderes ajenos. Este proceso de dos vías queda cada vez más desequilibrado cuanto más la historia progresa según O' Gorman, porque la mayor parte de la cultura latinoamericana se impone desde el exterior y de manera tal que sigue reflejando discriminaciones sociales.

Entonces, en lugar de reconocer el descubrimiento de un Nuevo Mundo, los colonizadores construirían una "nueva Europa", una "Euro América" en efecto (O' Gorman 1974:156). Como Andre Frank escribe de la colonización de Brasil por los portugueses:

"The grants of land- *Capitanias* and *sesmarias* –made by the king to some of his subjects so that they would colonize the New world appear feudal and do indeed have some feudal background. Their essence, however, was not feudal, but capitalist. They were conceived and functioned as mechanisms in the expansion of the mercantile capitalist system." (Frank 1969:180)

Lo que se ve aquí, es la intención desde el inicio para instalar un sistema europeo que reconocería Latinoamérica como un satélite para explotar y esconder la explotación bajo un proyecto para civilizar el “Nuevo Mundo”. Por lo tanto, este proceso es lo que puede ser visto como la historia del desarrollo de Estados Unidos fuera del proyecto de la modernización de Europa y la dominación europea del ‘Nuevo Mundo’.

Aparecen así dos preguntas más que se plantean. En primer lugar, ¿qué podría explicar el estancamiento de Latinoamérica según O’Gorman? En segundo lugar, ¿cómo podrían ayudar los tropos en la cuestión de la recuperación de una identidad de América Latina? O’Gorman responde a ambas preguntas, y identifica dos caminos que los continentes oprimidos pueden seguir, en una lucha de poder. Latinoamérica del punto de vista de O’Gorman fue esclavizada por los valores, y siguió ‘the path of imitation’² (O’Gorman 1958: 156). El ‘estacamento’ de la sociedad latinoamericana a la luz de *La invención de América* fue atribuido a la copia de modelos europeos para dar forma a la sociedad latinoamericana. Diríamos que, Estados Unidos, toma el segundo camino de ser ‘Americano’ (O’Gorman 1958: 157). Lo que significa adaptar el modelo a las circunstancias en lugar de hacerlo a la inversa. Así, en otras palabras, Latinoamérica desempeñó el papel pasivo de imitar el comportamiento salvaje de los conquistadores sin presentar ninguna señal de sofisticación u originalidad si tiene en cuenta que los Estados Unidos por su parte refuta los ideales europeos de edad e inventa sus propios principios.

A pesar de que el paralelismo entre Calibán el bárbaro de Latinoamérica y el Ariel que representa el libre Estados Unidos parecen claros, estos dos tropos muestran el elogio de O’Gorman por los logros del Estados Unidos, y no reconoce Latinoamérica como una región que posee el potencial para cambiar. *La invención de América*, se centra en la relación compartida entre Latinoamérica, Estados Unidos, y Europa y mediante la aplicación de tropos literarios, muestra la perspectiva casi unilateral de O’Gorman. Aunque O’Gorman prefiriese no usar los tropos de Ariel y Calibán en su libro, podemos ver la importancia que la contribución de *La Invención de América* tiene para el entendimiento de *La Tempestad* como un modelo de la identidad latinoamericana. No obstante, se nota también que *La invención de América* es un de los textos que sugiere “that knowledge production can only take place in the Northern Hemisphere, particularly in the United States, and that only subjects living in the North are capable of producing knowledge, even if they were originally from Latinoamérica, India, Pakistan, Australia, or even “minor” European countries” (Achugar 2003:678).

Achugar refiere a los escritores impresionados por los logros de los Estados Unidos como O’Gorman, y propone una reconciliación a la vergüenza de Latinoamérica, en vez de proponer una celebración de la diversidad latinoamericana. Por ejemplo, según *La invención de América*, no se preocupa tanto con el estado inferior de Latinoamérica. Al contrario: O’Gorman parece centrarse demasiado en alabar a los Estados Unidos, por lo que especialmente lograron en comparación con Latinoamérica.

2. Es decir la imitación de las costumbres europeas y someter a los represores europeos.

En el contexto de la argumentación de O' Gorman, el personaje rústico de Calibán que representa la sociedad latinoamericana contrasta con su concepción de la esfera etérea creada por el Ariel para las civilizaciones de Estados Unidos. Así que el éxito comercial y la progresión social de los EE.UU., comprensiblemente, favorecerían la idea de Ariel, como el personaje a seguir en la lucha de poder contra Próspero o sea sus represores. Esto nos conlleva a preguntarnos ¿qué significación tiene Ariel según los académicos? y ¿Qué podríamos sacar algo positivo para Latinoamérica de este argumento?

¿Latino América como Ariel?

Ariel podría ser una forma simbólica de la reacción al poder en el que el subordinado, aunque a regañadientes, se atiene a los comandos de los maestros y espera pacientemente por su libertad. En el libro *Ariel*, el ensayista uruguayo José Enrique Rodó afirma que Latinoamérica se enfrenta a un nuevo enemigo. Durante la caída del imperio español y el surgimiento de los Estados Unidos como potencia mundial, Rodó identificó con los Estados Unidos, como la antítesis de Latinoamérica y la influencia estadounidense como una amenaza potencial para la identidad latinoamericana. Al contrario de O' Gorman, Rodó establece que el futuro de Latinoamérica no seguirá el camino Estadounidense, ya que son un continente profundamente materialista y utilitarista que promueve la especialización de los conocimientos de los trabajadores en una área sola. La preocupación es que este tipo de mentalidad crearía individuos que sería “muy capaces bajo un aspecto único y monstruosamente ineptos bajo todos los otros”(Rodó 1900: 85). Por otra parte, el acto de llevar a cabo constantemente la misma actividad no sólo es una forma de disminuir la mente de los trabajadores, sino también una manera de disminuir el espíritu.

Rodó en este sentido se diferencia del deseo de O' Gorman de seguir camino de Estados Unidos debido a que conduce a la mediocridad, ya que no defienden ideales como “la educación selectiva” o una inclinación para que la “excelencia de superar la mediocridad general” (*idem*, 1900: 31). Por lo tanto, el argumento es que los ideales democráticos de los EE.UU. que glorifican el utilitarismo, sólo conducen a la norma de la mediocridad, que destruye los valores civilizados del esteticismo y el idealismo. Esto a su vez, daría lugar a una falta de la excelencia individual y significaba que no habría clase gobernante para edificar a los valores superiores de la civilización. Iván de la Nuez anota sagazmente que:

“Rodó insiste en la juventud del pueblo americano y en la necesidad de impartirle todo tipo de enseñanzas (era un profesor). América Latina, para Rodó, era un fragmento de la humanidad y apostar por Ariel era arraigarse en una forma espiritual de la alta cultura europea.” (Nuez 1998:79)

Así, la apoteosis de Rodó de una sociedad civilizada de Latinoamérica sería una democracia, en lo que sería un grupo de sólo los mejores individuos elegidos por su status social para gobernar a las masas “vulgares”. En el temor de que los jóvenes adoptarían la cultura democrática de América “lo utilitario y lo vulgar” (*idem*, 1900: 59) en lugar de establecer una cultura de Latinoamérica, Rodó se sintió obligado a recomendar la adhesión de la juventud a las virtudes de filósofos específicos.

Sin embargo, es esta fantasía de crear la sociedad latinoamericana para ocultar la “barbarie” de los habitantes indígenas, que destaca tal vez una contradicción fundamental y una falla de la hipótesis de Rodó. En primer lugar, la negación total para reconocer la clase indígena sería una renuncia de uno de los primordiales orígenes raciales de Latinoamérica. En segundo lugar, el establecimiento de élites gobernantes criollos, no serían verdaderamente representativos apropiados de la población indígena, mestiza y negra. Como consecuencia no podía ser considerada una democracia legítima. Por lo tanto, Ariel de Rodó como el símbolo de los ideales europeos, parece más como un eufemismo para el autoritarismo colonialista y los prejuicios contra los miembros indígenas de las colonias, en lugar de una plan realista para reunificar Latinoamérica. Además, la imitación de un modelo occidental destaca el problema con la idea de Rodó, como el crítico literario brasileño Roberto Schwarz anota:

“why should the prior be worth more than the peripheral, the economic infrastructure more than the cultural life,...All this because countries which live in the humiliation of having to imitate are more willing than the metropolitan countries to give up the original sources, even though the theory originated there and not here. Above all, the problem of mirror culture would no longer be ours alone, and instead of setting our sights on the Europeanization or Americanization of Latin America we would, in a certain sense, be participating in the Latin Americanization of the central cultures.” (Schwarz 1992:6)

Aquí se encuentra la intención escondida con el pretexto de lo que Rodó pretendía decir y que existe hasta hoy como una batalla de clases y desconfianza entre las clases media / altas y las clases étnicas y extranjeras.

Así pues, Ariel como el intelectual espiritual no encaja en el perfil cómodamente y por eso los intelectuales más contemporáneos no lo usan mucho para representar la identidad latinoamericana. Entonces ahora sale a luz la otra pregunta: ¿qué significa el personaje restante, Calibán, todo el contrario del esclavo espíritu Ariel?

¿Latinoamérica como Calibán?

Puede apreciarse a Calibán como los impulsos instintivos de la humanidad gracias a que Rodó se refiere mucho al libro de Renan *Calibán: suite de la Tempête*. Rodó creó la encarnación de Calibán en el estilo de “las hordas inevitables de vul-

garidad” (ídem 1900:57) del texto de Renan, que se rebelaron contra las clases altas. Pero los hizo para expresar su condena a las multitudes comunes en la revolución francesa 1789-1799 y la agresión contra las elites gobernantes. Roberto Fernández Retamar otro escritor inspirado por Renan también retrata a Calibán como el “hombre común” (Joseph 1992: 5)

Retamar nos lleva a la siguiente etapa del reconocimiento de la identidad latinoamericana, porque en su texto *Calibán* se considera aquello que otras culturas pueden enseñarle sobre Latinoamérica. Es por eso que el cubano Retamar puede ser visto como el descubridor de la siguiente etapa de progresión en el proceso de reconocer la identidad latinoamericana. Retamar no muestra entusiasmo por imitar la trayectoria de EE.UU y, tampoco desea defender los ideales europeos de antaño como una respuesta a los malos de Latinoamérica. Por otra parte, confirma que Latinoamérica tiene una cultura que debe ser reconocida con respeto, en vez de seguir la tendencia de los anteriores autores hispanos ignorando o poniendo a un lado las razas mestizas, nativas y la raza negra que ayudan a definir los latinoamericanos de otras partes del mundo. Por lo tanto, el enfoque y aceptación abierta de Retamar tal vez le ayude a alcanzar el fondo de la historia de Latinoamérica culturalmente y socialmente, y le permita no sólo rescatar sino resucitar los rasgos de la suprimida identidad de los nativos de Latinoamérica en su ensayo *Calibán* (Retamar 1955: 31).

En este texto, Retamar se refiere a la cuestión de la identidad para mantener este espíritu de apertura hacia las fuentes y los ejemplos que utiliza. El ensayo comienza con la pregunta de un periodista de “¿existe una cultura de Latinoamericana?”³ (ídem, 1900: 3) Para responder a esta pregunta, Retamar se permite ver lo que otros escritores de Latinoamérica pasa por alto. Retamar se da cuenta de la importante relación entre la cultura y el idioma. Mediante el análisis de otros países ex coloniales como la India, reconoce y analiza las similitudes y las diferencias que pueden ser establecidas. En primer lugar, Retamar observó que todos los países coloniales podrían reivindicar que su raza es “mestiza”, en comparación con los países capitalistas que lograron establecer relativa homogeneidad hace mucho tiempo.

No obstante, Retamar establece que no podría definir África e Indochina como lugares donde existe mucho “mestizaje”, pero José Martí usó el término “América Mestiza” para definir la manipulación del lenguaje que personificaba el mestizo colonizado.

Enlazó este término de América mestiza con la esclavitud y la enseñanza del idioma que Calibán soportaba de sus colonizadores y Retamar lo vio como una “herramienta conceptual” (ídem, 1955: 5). Es decir, la explicación de Retamar indica porqué los países capitalistas no lograron establecer relativa homogeneidad en las colonias americanas y como las Américas todavía mantienen sus similitudes y diferencias con las partes más ricas del mundo y el “tercer mundo”.

3. Traduzco la frase directamente del original en inglés.

Así que los demás países colonizados pueden comunicarse en su propio idioma, y los descendientes de Latinoamérica de varios indígenas, las comunidades Africanas y de Europa tienen que utilizar la lengua del colonizador como una “herramienta conceptual”. (*Ídem*, 1955: 5) Retamar usa este término para relacionar el argumento de la esclavitud con la enseñanza del idioma que el colonizador Próspero presiona para que Calibán aprenda. Entonces, concluye el capítulo introductorio con: “¿Qué lo queda sino maldecirle en lengua ajena?” (*idem*, 1955: 5), a renunciar a la culpa que tal vez Calibán sienta sobre el uso del idioma para “maldecir” el colonizador. En esta línea Lilia Schwarz define claramente lo que compuesta la literatura brasileña:

“No indianismo de José de Alencar, Gonçalves Dias e Gonçalves magalhães o indígena (totalmente idealizado) surge como um elemento suficiente para representar a nação... a mestiçagem era comparada a um grande e caudaloso rio aonde misturavam-se harmoniosamente as três raças formadores.” (Schwarz 2003:310)

No cabe duda que la idea de raza ayuda definir la literatura Latinoamericana, a pesar de los estigmas raciales que “mestizaje” conlleva, debido a los discursos raciales del siglo veinte. Por lo menos se puede decir que Retamar le interesa en la unificación y el uso de la “herramienta conceptual” para luchar contra la represión.

En contraste con el abordaje negativo de O’ Gorman para la historia de Latinoamérica, Retamar identifica el cabo entre el anagrama de Calibán de la palabra Caníbal, y la tribu de los caníbales que habitaron las islas del Caribe, con la intención de destacar la valiente raza de los indios caribes, que defendían su territorio de los colonizadores españoles. Retamar menciona la historia de los mitos, leyendas y ensayos críticos que han personificado a los habitantes de las Américas de los siglos en *Calibán*, para demostrar que la literatura de los colonos define la civilización y, en consecuencia dictó la personificación de los latinoamericanos. Para ejemplificar este punto, Retamar recita escritores europeos como John Wain que vieron el idioma de los colonizadores como un elemento que debilitó a Calibán (*idem*, 1955: 13) y habían otros escritores poscoloniales negros como Edward Brathwaite y Aimé Césaire, que creían que el idioma permitía la expresión de sus pensamientos sobre el dominio colonial y facilitaba el entendimiento entre el colonizador y el colonizado. Edward Brathwaite le dedicó obras a Calibán como un esclavo negro, así lugares como Cuba se identificaron con el Tropa, y así la idea fue desarrollada por Aimé Césaire en su drama *La Tempestad: Adaptación de un teatro negro* para incluir Ariel como un esclavo mulato, que junto al negro esclavo Calibán lucharían contra el europeo Próspero por la libertad. Por lo tanto, Retamar utiliza toda esta evidencia histórica para ilustrar que Calibán es como Latinoamérica. Retamar contradice a Rodó varias veces, pero hace que su postura sea especialmente lúcida cuando dice que “nuestro símbolo no es Ariel, como pensaba Rodó, sino que Calibán” (*idem*, 1955: 48). Raúl Antelo resume el poder de la teoría crítica de hibridismo, una forma de teoría cultural que ayuda cuestionar, como Calibán hace, el “modelo europeo”, y explica el nuevo abordaje de Silviano Santiago:

“Now in my view, it is in that in-between-place of contradictory forces, of integration and resistance, that the dynamic and fictional ambivalence of the work of the hybrid lies. This being the case, in his criticism of the Romanesque model of formation, it is not all surprising that Santiago should return to the disseminating proliferation of his *Em Liberdade* (a counter-formative fiction of the modern), Santiago’s in-between-place is therefore defined according to a twofold assessment, in history and without, in name (*onomastic*) and beyond it (*paronomastic*), affirmative in its becoming-active and, at the same time, nihilistic in its becoming reactive” (Antelo 2001:592).

Resulta interesante como la posición de la herramienta que el colonizador Próspero usó para controlar la historia, ahora la poseen los descendientes de los colonizados dentro de una posición dinámica en que se oscila para desafiar el modelo original y crear su un modelo latinoamericano. En consecuencia, la invasión de la isla de Calibán, su esclavitud y la erudición de la lengua es indicativa de lo que el poder que los hispanoamericanos heredan de los colonizadores. Escritores de la generación de Retamar quieren mostrar la dinámica de la identidad para la gente latinoamericana y dar voz a los que previamente eran “multitudes” mudas, indicando el poder del lenguaje que han heredado. Como dice Ernesto Sábato “Si nos cruzamos de brazos seremos cómplices de un sistema que ha legitimado la muerte silenciosa. Los hombres necesitan que nuestra voz se sume a sus reclamos.” (Sábato, 2000:89) Retamar proponía realizar este sueño a través del proyecto llamado “Universidad Americana”, en el que cita el deseo del Che Guevara para que la educación se extienda a la gente” (*idem*, 1955: 45) En conclusión, Retamar entiende que el problema es una fractura social entre la multitud y la clases de élite. Retamar entiende Calibán como el “hombre común”, y Ariel como el hombre deL élite, y ambos tienen que unir sus fuerzas contra Próspero, para crear unA Latinoamérica unida. La duplicación de los ideales europeos sólo produciría una copia inferior de un Estado europeo, como “el primo pobre” de Europa según Retamar. Es en este sentido, que Retamar reconoce que Latinoamérica no tiene más remedio que definirse a sí misma con el lenguaje del colonizador y con el fin de comprender el pasado. Europa surgió de la historia como el continente soberano y teórico, como recordamos que el estado nacional es un concepto europeo. Por resultado, Calibán podría ser una poderosa representación de identidad para Latinoamérica, como Retamar demuestra a través de una personificación positiva de estos dos profundamente incomprendidas y complementarias personajes de Shakespeare.

Verlag escribió una observación intuitiva para resumir el papel del personaje Calibán en la época postmoderna:-

“En las elaboraciones que hacen de Calibán un ícono de la negritud, en las obras de Aimé Césaire, Franz Fanón, Edward Brathwaite y otros escritores, el esclavo de Próspero entra en la literatura y en la teoría postcolonial asimilado a la problemática de la hibridación cultural y el descubrimiento de la *diferencia* como nuevo construcción culturalista, como nuevo “orientalismo” para el Tercer Mundo, como anotara Spivak,

donde *el otro se inventa* desde el centro no como ruptura sino como desplazamiento identitario, para apoyar quizá las formas postmodernas de hegemonía y subalternización (Spivak 56). Calibán es nuevamente negociado como sujeto de la historia postmoderna y como desafío a las identidades fijas, promulgadas desde la centralidad del estado y las instituciones culturales del orden burgués” (Verlag 2000:113)

Conclusión

Tal y como se ha venido mostrando en este ensayo, es evidente que la analogía original de Latinoamérica como el alumno que aspira a ser como su maestro, Europa, no es completamente cierta. Lo que se creía inicialmente de *La Tempestad* como una fuente de inspiración para la identidad latinoamericana en realidad podría invertirse, porque los dos personajes, los siervos Ariel y Calibán en lo que se inspiraron los escritores, de hecho, son encarnaciones lingüística-culturales de las tribus que habitaron las colonias y aparecen en las narrativas escritas y habladas de los viajeros. Hasta las artes y ciencias europeas progresaban a través de las observaciones del nuevo mundo.

En un debate más contemporáneo, el concepto de Rodó de América Latina como Ariel, podría ser descartado como una ilusión positiva en lugar de una solución legítima al debate realista de la identidad latinoamericana. A Retamar, por el contrario, lo podemos considerar como el más abierto de todos en este ensayo, ya que asimila inspiraciones de todas partes del mundo para ayudar a definir, pero no crear un modelo específico de identidad latinoamericana. A estos segmentos sociales marginados les ha sido dado el poder del lenguaje por los colonizadores, y ahora pueden ser escuchados.

Es cierto que Retamar tenía sus críticas como Benedetti que defiende el libro *Ariel* diciendo que “was in it’s time the first spring-board for other later claims which were less naive and better informed, more far-sighted” (Benedetti 1966:31). Esta observación aborda la pregunta de la identidad latinoamericana en la misma manera que lo que yo pretendí usar para este trabajo, examinando y iluminando la importancia de las contribuciones por O’Gorman, Rodó y Retamar. Reconocemos los fallos de los primeros escritores, cerrando cada parte dedicada a cada escritor con la conclusión de que son demasiado esencialistas o racistas. Pero también debemos recordar que el trabajo de Retamar se escribió con respecto a la revolución cubana y no se debería sorprender que articuló un “homogenization of the colonial past.” (Achugar 2003:675) Sin embargo, ya vimos que Retamar diferenció entre el Tercer Mundo latinoamericano y el resto del Tercer Mundo y lo que queda por hacer tanto durante la revolución cubana como hoy en día, es la unificación de las naciones latinoamericanas para usar una voz que celebre sus características ambivalentes. Es decir que los trabajos de escritores como Retamar, iluminan el hecho de que la población latinoamericana alrededor del mundo, tiene la capacidad y el derecho de reconocer y aprovechar su diversidad lingüístico-cultural.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo (2003): “Local and Global Latin Americanisms: ‘Theoretical Babbling’, apropos Roberto Fernandez Retamar” de *The Latin American Studies Cultural Studies reader*, ed. L. Sarto, A. Ríos y A. Trigo. Durham and London. Duke of University Press, pp. 669-685.
- ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- BENEDETTI, Mario (1966): *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires: Universitaria.
- CÉSAIRE, Aimé y Shakespeare, William (1564-1616):. *The Tempest: Adaptation for a black theatre*. Aimé Césaire trans. by Philip Crispin. London: Oyeron, 2000.
- FRANK, G. Andre (1971): *Capitalism and Underdevelopment in Latin America*. Harmondsworth, Middlesex, England. Peguin Books.
- GALEANO, Eduardo (2003): *Las Venas Abiertas de America Latina*. España, Siglo XXI De España Editores, S.A.
- GUSS, David. (2000): *The Festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley-Calif-London: The University of California.
- JOSEPH PAUL, Margaret (1992): *Calibán in Exile-The Outsider in Caribbean Fiction*. Greenwood Press.
- LIMA, L. José (1969): *La expresión Americana*. Madrid: Alisana.
- O’GORMAN, Edmundo (1976): *La invención de América*. Mexico: Tierra Firme.
- NUEZ, Iván (1998): *La balsa Perpetua – Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Editorial Casiopea.
- RENAN, Ernest (1891):. *Shakespeare, William (1564-1616) The Tempest Caliban: suite de la Tempête*. Paris: Lévy 1981. 3rd éd.
- RETAMAR FERNÁNDEZ, Roberto (1955): *Todo Caliban*. Bogotá, Colombia.
- , (1955): “*Caliban and other essays*” trans. By Edward Baker / Foreword by Fredric Jameson. Published by Minneapolis: University of Minnesota Press 2005.
- RODÓ, Enrique, José (1900): *Ariel*. Ed. by Gordon Brotherston. London: Cambridge University Press, 1967.
- SÁBATO, Ernesto (2007): *La Resistencia: Una reflexión contra la globalización, la clonación, la masificación*. Barcelona: Seix Barral.
- SHAKESPEARE, William (1564-1616): *The Tempest*. Penguin Popular Classics, 2001.
- SCHWARZ, M. Lilia (2006): “Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em Novo Mundo nos trópicos”, en *Gilberto Freyre e os estudos latino-americanos.*, ed. Joshua Lund e Malcolm McNee, pp.305-334.
- SCHWARZ, Roberto (1992): *Misplaced Ideas Essays on Brazilian Culture*. London: New York Verso.
- VERLAG VERVUET (2000): *José Enrique Rodó y su tiempo*. Frankfurt em Main: Madrid; Vervuet; Iberoamericana.
- VIANNA, Hermano (1999): *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*. Chapel Hill: The University of California.

La crítica angloamericana frente al Boom

Silvia Hueso Fibla
Universidad de Valencia

Palabras clave: Boom, narrativa latinoamericana, mercado, latinoamericanidad.

En una entrevista publicada en *Mundo Nuevo* por Emir Rodríguez Monegal en 1966, Carlos Fuentes comentaba que la cultura y literatura Latinoamericanas habían pasado por tres etapas hasta llegar a la proyección universal que tenían en aquel momento: una primera de utopía, una segunda de epopeya y una tercera de mito. En esta última fase, la literatura había obtenido la maestría de re-actuar el pasado y reducirlo a escala humana (Fuentes, 1966:15).

Estas tres etapas pueden leerse en paralelo a las ideas que Giambattista Vico desarrolla en su *Ciencia Nueva* (1744) según las cuales las causas y efectos de la historia pueden verse como producto de dioses (coincidiría con la utopía), héroes (en relación con la epopeya) y hombres (cuando los mitos bajan a la tierra). En su estudio sobre la escritura de la historia en la Nueva Novela Hispanoamericana, Frederick Nunn considera que tanto la tríada escritural de Vico como su idea de *corsi-ricorsi* en la evolución histórica fueron asimiladas por James Joyce y de éste pasaron a los autores hispanoamericanos del Boom (Nunn, 2001:12).

Tanto la actualización de los mitos como las desmitificación de los héroes nacionales son elementos propios de las nuevas ficciones latinoamericanas desde mediados de siglo; quizás debido a una maduración de la autoconciencia del pasado colonial y poscolonial o a una adquisición de perspectiva en cuanto al propio proceso de modernización, estas obras crearon metáforas globales de América Latina que pusieron al subcontinente en el punto de mira de la crítica mundial.

A decir de Gerald Martin (1984), no es hasta la década de 1960 que América Latina está preparada para asumir las innovaciones técnicas aportadas por la Vanguardia europea en el ámbito ficcional. Las similitudes que encuentra el profesor de Pittsburg entre la realidad europea de los años '20 y la hispanoamericana de los '60 (efervescencia política y modernización acelerada) serían motivo de la eclosión literaria del Boom. Así pues, la búsqueda de una novela total, el uso de la mitología, la exploración lingüística, la plasmación de la realidad urbana, la corriente de conciencia y la relación entre lo culto y lo popular, serían esquemas joyceanos

asumidos por la Nueva Novela hispanoamericana en este momento de maduración de un público lector.

Los avances técnicos no habían cundido del mismo modo entre los novelistas y los poetas: mientras que la poesía sí estaba dando muestra de esta modernidad literaria, la novela, de maduración más lenta, seguía siendo en los años '20 meramente indigenista y realista¹. Salvo algunos casos aislados (Borges, Asturias, Mario de Andrade...), hasta los años 40 y 50 la gran mayoría de novelistas hispanoamericanos todavía no había sido capaz de asimilar las novedades europeas y seguía en esa fase de epopeya de que hablaba Carlos Fuentes.

1. Novelas y novelistas

En su énfasis en la búsqueda frustrada de lo mítico,
Onetti va de la mano con Asturias, Rulfo,
García Márquez, Fuentes y Donoso...
Donald L. Shaw

Esa mitificación en literatura tiene un momento de eclosión en la década de 1960 cuando un gran número de novelas de jóvenes autores ve la luz y son reeditadas obras anteriores de escritores maduros que habían pasado desapercibidas para el gran público. Entre esos jóvenes encontramos al mexicano Carlos Fuentes, el peruano Mario Vargas Llosa, el colombiano Gabriel Gracia Márquez y el chileno José Donoso. Otros autores ya consagrados como Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti darán a conocer novelas cenitales, mientras que escritores mayores como Jorge Luis Borges, Juan Rulfo o Alejo Carpentier se verán unidos a los primeros en el fenómeno literario como consecuencia del tirón publicitario.

Frente a la opinión de José Donoso que reconoció en sus memorias la existencia de varias generaciones de integrantes configurando un mosaico alrededor de cuatro telas principales (Vargas Llosa, Fuentes, García Márquez y Cortázar), no existe unanimidad alguna entre la crítica angloamericana al hablar de los integrantes del

1. Juan Loveluck considera que "el fenómeno de renovación novelesca no es una cabriola inesperada ni un estallido repentino: venía preparándose por lo menos desde 1915 ó 1920. Nuevas tendencias surgidas las más de las veces de la Vanguardia (...) pusieron por primera vez en tela de juicio cierto modo de representar la 'realidad'." (1976:11). El crítico de la Universidad de Carolina del Sur, observa la fecha consensuada que ha establecido la crítica para marcar los inicios de la Nueva Novela en torno a 1950, puesto que hacia mediados de siglo "ya está madura y presenta múltiples configuraciones una tendencia original y renovadora en el complejo proceso de la ficción en Hispanoamérica" (1976:11). Valora las aportaciones de la poesía de Vanguardia latinoamericana llegando a la conclusión de que "son poetas de la talla de César Vallejo, Vicente Huidobro, Oliverio Girondo y Pablo Neruda —entre otros— los primeros en mostrar un camino distinto que algún día asumirá la novela. No al sometimiento, no al colonialismo verbal (...) nuestra novela, en la ruta que le enseñó primero la poesía, se ha rebelado contra los modelos realistas peninsulares." (1976:14).

elenco². Stephen M. Hart (1990) limita la escena a estas cuatro figuras, mientras que Randolph Pope (1996) añade a Juan Rulfo, comentando que fue incorporado a posteriori. Brett Levinson (2001) mete en un mismo saco a los Cuatro Jinetes y a Cabrera Infante, Rulfo, Carpentier, Roa Bastos y Donoso. Martin (1984) concuerda con Donoso al reconocer varias constelaciones en el fenómeno del Boom: los mismos autores noveles citados por el chileno, otros que consolidan su status de grandes figuras como Borges y Carpentier, sin olvidar al guatemalteco Miguel Ángel Asturias que obtuvo el Premio Nobel en 1967³.

Esta circunstancia favoreció la visibilización de los autores latinoamericanos a nivel mundial. Si bien Asturias despreció a los autores noveles por considerarlos “meros productos de publicidad”, la obtención del Nobel por un autor latinoamericano unida a otras circunstancias como la publicación masiva, un buen *marketing*, la traducción a diferentes lenguas, la crítica en los círculos académicos y la presencia de los autores en Europa a modo de exilio voluntario, provocaron la proyección del escritor latinoamericano internacionalmente.

Esta proyección también provocó la exportación de una imagen del ser latinoamericano en la que un creciente público de clase media se vio identificado. A decir de Gerald Martin, estos lectores se sentían “halagados tanto por el reflejo literario de su propia imagen como por la atención mundial centrada en la nueva ficción” (1984:54) y comenzaron a preferir leer a sus propios narradores que importar novelas de Europa o Los Estados Unidos. Ésta fue una de las verdaderas novedades del Boom: centenares de ojos comenzaron a prestar atención y estudiar una narrativa que había estado eclipsada hasta el momento por grandes figuras poéticas y lo hicieron con inusitada madurez, puesto que la experimentación técnica de estas obras comportaba el riesgo de la incomprensión tratándose de un público poco habituado a ella.

El “cogollito” de que hablara Donoso, fue configurado por un grupo de escritores con cierta conciencia de generación: la circunstancia del exilio voluntario consolidó amistades literarias que llegaron al clímax a mediados de los 60 y se fueron diluyendo a partir del 72. Unas amistades que desde la óptica del continente

2. Donoso reconoce la existencia de un “cogollito” del “**Boom**” integrado por los cuatro escritores citados; alrededor del cual, aparece el “**Protoboom**”, configurado por autores mayores como Borges, Carpentier, Lezama Lima, Onetti o Rulfo; otros nombres como los de Sábato y Cabrera Infante deciden autoexcluirse del fenómeno literario; el público, a su vez, ve agruparse a otros narradores como Manuel Puig, Augusto Roa Bastos, David Viñas, Jorge Edwards, Augusto Monterroso...; constata la existencia de un “**Boom-junior**” en el que incluye a Bryce-Echenique, Skármeta, Pitol y Sarduy, nombrados de este modo por la crítica francesa Françoise Wagener; el “**Petit-Boom**” estaría limitado al campo argentino con autores como Mújica Láinez, Bioy Casares, Beatriz Guido, etc.; finalmente, el “**Sub-Boom**” será la región en que se gestan el rencor y la envidia (1999:119 y ss.).

Donald L. Shaw agrupa a los autores en 3 clases: en primer lugar, los autores principales del Boom que para él sería el mismo “cogollito”; en una segunda fila sitúa a Rulfo, Roa Bastos, Donoso, Lezama Lima y Cabrera Infante, de menor importancia que los primeros pero también pertenecientes al fenómeno; finalmente, en el “boom junior” incluye una amplia nómina de autores, desde Jorge Edwards hasta Manuel Puig, pasando por Arenas, Sarduy, Bryce Echenique y un largo etcétera (1983:89).

3. En opinión de Ángel Rama, conforman “el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina” (2008:290).

europeo resultan insólitas⁴, que dentro del propio país son imposibles, pero que son constatables en el caso de los narradores del Boom. Superada la inquina provinciana que reina en Hispanoamérica entre los autores del propio país, vencidos los fantasmas políticos o personales que ahogaban en la casa propia, los autores sienten admiración mútua por sus obras y forman una especie de hermandad literaria en Europa auspiciada, en ciertos casos, por los propios editores y agentes literarios⁵.

Esta amistad de exilio, a entender de Julio Cortázar, los constituía como una Vanguardia intelectual que podía comprender el nuevo sentido de la Historia en espiral que ganaba fuerza desde la perspectiva de la separación forzada (Nun, 2001:156). La unanimidad de pareceres políticos en torno al socialismo y la Revolución castrista es comprendida por toda la crítica como rasgo inherente al fenómeno del Boom: la coincidencia temporal entre la caída del liberalismo representado por la dictadura de Batista en Cuba y la renovación narrativa puede ser leída, como independencia literaria y cultural con respecto a la propia tradición, que permite a la Nueva Ficción alzar el vuelo intercontinentalmente. Pero después de la crisis de 1972, “la desilusión producida por el caso Padilla desbarató [la fe primera en la causa de la Revolución Cubana], y desbarató la unidad del Boom” (Donoso, 1999:60).

Este aserto de Donoso nos aboca en la cuestión de la datación del movimiento. Según comenta Donald L. Shaw, la periodización literaria resulta muy dificultosa porque “los grandes escritores tienden a crear a sus propios precursores” (1994:360). Esta constatación resulta particularmente evidente en el caso del Boom; dentro de la crítica angloamericana no observamos un consenso de fechas en el inicio del movimiento: así, Alfred Mac Adam resulta categórico marcando el inicio en *Rayuela* (1963), R. C. Boland y S. Harvey en la premiada novela *La ciudad y los perros* (1963), coincidiendo con el criterio de la profesora de la Universidad de Washington en Saint Louis Elzbieta Sklodowska; otros autores retrotraen el nacimiento de esta Nueva Novela a 1947, con la publicación de *Hombres de maíz*, como es el caso de Gerald Martin. El mismo Shaw (1994) considera que *La vida breve* de Onetti (1950) marca el inicio del movimiento.

En cuanto al cierre del mismo, si bien es cierto, como observa Ángel Rama (2008:292 y ss.), que resulta rarísimo marcar la defunción de un mercado editorial y de la creatividad de un amplio grupo de autores, podemos observar mayor consenso

4. “Un crítico italiano de paso por Barcelona estaba una vez en una reunión a la que asistían Vargas Llosa y oro novelista también hispanoamericano. Cuando los vio reírse juntos y hablar durante el cóctel, dijo: “En Italia, que un escritor como Vargas Llosa escriba un libro sobre la obra de otro escritor como García Márquez sería imposible. Y que ambos estén en la misma reunión sin que uno eche veneno en el café del otro, bueno, eso ya parecería ciencia ficción” (Donoso, 1999:74-75).

5. Es el caso de la Nochevieja de 1970, fecha en que para Donoso comienza la decadencia del Boom. Comenta el autor que “Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Gabo García Márquez estaban bailando con sus respectivas parejas en casa de Luis Goytisolo en Barcelona y “mientras tanto, nuestra agente literaria, Carmen Balcells, reclinada sobre los pulposos cojines de un diván, se relamía revolviendo los ingredientes de este sabroso guiso literario. (...) Carmen Balcells parecía tener en sus manos las cuerdas que nos hacían bailar a todos como marionetas, y nos contemplaba, quizá con admiración, quizá con hambre, quizá con una mezcla de ambas cosas...” (Donoso, 199: 115-116).

en tanto en cuanto un factor externo parece aglutinar la opinión de la mayoría crítica: el caso Padilla que conlleva la desbandada ideológica de los autores alineados hasta el momento por la causa cubana. Tenemos otras opiniones como la de MacAdam, que marca una nueva fecha categórica para este óbito: la publicación en 1970 de *El obsceno pájaro de la noche*.

2. El mercado editorial

Boom es una onomatopeya que significa estallido;
pero el tiempo le ha agregado el sentido de falsedad,
de erupción que sale de la nada, contiene poco y deja menos.
José Donoso

Uno de los tres criterios que apunta Rama para la creación de un corpus de autores del Boom es de corte cuantitativo: el *best seller*. Podrían establecerse los autores según lo que marcarse un barómetro de publicidad⁶. De hecho, la misma onomatopeya de la que deriva el nombre del movimiento, además de relacionarse con el estallido de una bomba (léxico bélico), puede ponerse en contacto con el éxito repentino de un producto.

No hubiera sido posible la internacionalización de la literatura latinoamericana sin la existencia de un circuito editorial que la hiciera llegar a los diferentes centros culturales del globo. En el caso de los narradores hispanoamericanos de los '60 podemos remitirnos a datos concretos:

- Mario Vargas Llosa ganó el Premio Biblioteca Breve de la editorial barcelonesa Seix Barral en 1962 con su novela *La ciudad y los perros*; en 1963 fueron *Los albañiles* de Leñero; el año siguiente, *Tres tristes tigres* del cubano Cabrera Infante y en 1968 ganó *País portátil* de González León. Tenemos cuatro ganadores latinoamericanos en seis años.
- *Cien años de soledad* funcionó como éxito de superventas en 1967 convirtiéndose en el primer *best seller* mundial. Pasó de los 25 000 ejemplares el primer año, a los 100 000 en 1968.
- *Rayuela* pasó de tener una tirada de 4 000 ejemplares en 1963, a subir hasta 10 000 en 1966-67, 26 000 en 1968 y 25 000 en 1969.

6. En términos generales este criterio se referiría más bien a la repercusión pública de un autor u obra determinada; pero es un criterio un tanto fatuo, puesto que grandes vendedores como Corín Tellado no son admitidos en el movimiento. Otro de los criterios que se superpone al anterior es genérico: los autores del Boom son novelistas, ni ensayistas como Paz ni poetas como Neruda que jamás se ha integrado a sus filas. El último criterio es cualitativo y, por tratarse de un juicio subjetivo y cultural, resulta las más de las veces poco responsable dando lugar a listas de lo más heterogéneas. Así pues, los criterios no son determinantes, lo que da lugar a una falta absoluta de consenso, como hemos podido observar más arriba que sucede en la crítica angloamericana (Rama, 2008:286 y ss.).

- *Veraneo*, de José Donoso, fue autoeditada en 1955 con una tirada de tan sólo 1000 ejemplares de los que vendió sólo 100, mientras que *Coronación* fue traducida y editada en EE.UU. por A. Knopf en 1963 con ventas exitosas.

Los datos aducidos manifiestan que hubo un interés creciente en ciertas editoriales europeas y estadounidenses por la publicación de obras procedentes de América Latina, evidenciando la existencia de un mercado en alza dada la novedad de estos productos. Pero no sólo se trataba de editoriales extranjeras a la hora de publicar estas novelas. Rama comenta que también las mexicanas Joaquín Mortiz, FCE y las bonaerenses Fabril, Losada y Sudamericana se unieron a la moda de la barcelonesa Seix Barral y editaron estas novelas complejas, joyceanas⁷, que por fin se abrían camino entre un público cada vez mayor, dada la democratización cultural, alfabetización y modernización crecientes (pero desiguales) del subcontinente.

El verdadero impacto del Boom fueron esas inmensas tiradas editoriales que permitieron la profesionalización del escritor. Brett Levinson, profesor de la Universidad de Binghamton (N.Y.), considera que “las narrativas del Boom han tenido un papel muy importante tanto en la formación de estados como en los procesos de globalización para ir de la mano con la caída del estado en la esfera privada, es decir, con el neoliberalismo” (Levinson, 2002:3).

Pero el tímido desarrollo de la industria editorial en América Latina se limitaba a los dos puntos neurálgicos de México y Buenos Aires; las otras repúblicas permanecían aisladas de los circuitos culturales y se mostraban reticentes a publicar las novedades técnicas que proponían estos autores. “Chasquis culturales”, los escritores latinoamericanos debían emigrar para ver sus obras publicadas⁸. Era entonces cuando se relacionaban con otros autores en sus mismas circunstancias que los ponían en contacto con agentes y editores extranjeros, como hizo Fuentes con Donoso y la editorial Knopf, y podían salir a flote e iniciar lentamente su proceso de profesionalización.

De la mano de ciertas editoriales interesadas en las novedades culturales procedentes del subcontinente, hubo un Boom de publicaciones periódicas de “magazines” desde principios de la década de los ’60 en que jóvenes periodistas prestaron atención a los autores literarios que también surgían en las páginas de economía por ser fenómenos de ventas (Rama, 2008:264 y ss.). Fueron decisivas para divulgar novedades literarias a un público muy amplio que no sólo leía reseñas, entrevistas

7. Gerald Martin considera que “la Nueva Novela era el producto material de la propia historia literaria y económica de América Latina, y que era ‘joyceana’ no sólo porque imitaba a Joyce, que hasta cierto punto también lo hacía, sino porque Latinoamérica todavía no estaba completamente preparada para asumir el momento ‘joyceano’ de conciencia, que es coyuntural y que en América Latina tenía mucho que ver con la contradictoria complejidad de aquellos tiempos y con la asimilación de y focalización en la historia del colonialismo y neocolonialismo.” (Martin, 1984:55) La traducción es mía.

8. Cuenta Donoso en sus memorias que las editoriales santiaguinas Zig Zag y del Pacífico le rechazaron el manuscrito de *Coronación* en 1957 por considerarla una novela demasiado difícil; finalmente fue Nacimiento el editor que después de un tirada de 3 000 ejemplares (de los que él tuvo que “colocar” 600) que se vendieron rápidamente y no volvió a editarla (Donoso, 1999:35).

y artículos, sino que veía la foto del autor en portada sucumbiendo a las leyes de *marketing* procedentes de EEUU.

“La total conversión de la producción literaria en un proceso mercantil ha hecho imposible separar estética de política”, comenta Gerald Martin (1984:54). Por primera vez hubo un grupo de escritores reconocidos unánimemente por la crítica que ambicionaba el *best seller* y trabajaba para colocar sus productos en el mercado. A pesar de su relación con el mercado, estos autores no olvidaron la tradición literaria latinoamericana que considera un requisito mínimo lo social y lo político.

Pero llama la atención la ambigüedad ideológica de estos autores que, por un lado, defendían la Revolución cubana, la libertad del pueblo, la ideología comunista... pero por otro lado se abandonaban a los criterios mercantiles del liberalismo más salvaje. Por un lado defendían el experimentalismo literario (no comprensible para todos los lectores) pero por otro lado, terminaron convirtiéndolo en norma. La trayectoria de Vargas Llosa, que pasó de *outsider* a depredador, del eclecticismo ideológico al oportunismo político (Nunn, 2001:166), es muy evidente en este sentido.

Según Levinson, muchas de las novelas del Boom que retratan revoluciones políticas (*La muerte de Artemio Cruz, Conversación en la catedral...*) son como anillos que regresan al mismo origen: la revolución ha cambiado muchas cosas, pero al finalizar ha dejado un camino sembrado de melancolía y desilusión. La insurgencia contra las normas culturales a la que apunta la experimentación formal del Boom, tiene un recorrido similar: al final esta disrupción (que hacía al lector esforzarse en la lectura huyendo de la autocomplacencia) se convierte en *status quo* y las innovaciones técnicas devienen norma. En palabras de Levinson:

La novela modernista occidental tiende a interrumpir la actitud burguesa complaciente a través de su dificultad, resistiendo al fácil mercado de consumo y las apropiaciones ideológicas. En el Boom, la originalidad y la técnica son igual de remarcables, pero mucho más mercantilizables, como muestra el estatus de *best seller* de las novelas. El debate sobre si el Boom es radical o conservador, una intervención en el mercado o un movimiento que juega con mercado, es un punto central. El Boom representa la convergencia de estos opuestos. Los componentes reaccionarios y radicales de la literatura se exponen como coincidentes (Levinson, 2002:22-23).

Esto demuestra que el Boom es al mismo tiempo radical y conservador y que no desentona con el “consenso neoliberal”⁹ al que están abocadas, como única salida posible, las sociedades latinoamericanas actuales.

9. El “consenso neoliberal” se refiere a que el mercado capitalista se ve como la única salida a la situación política latinoamericana, via los gobiernos neoliberales post-dictatoriales. Tanto las clases populares como los intelectuales y políticos comulgan con este consenso (Levinson, 2002:7).

3. Voces críticas

Los detractores son los únicos que creen
en la unidad monolítica del Boom.
José Donoso

Como hemos visto, no existe un acuerdo en cuanto a autores, novelas y fechas de inicio y final del movimiento. No hay pautas establecidas ni unanimidad de criterios, de ahí que Donoso considere que la única visión de grupo consolidado la hayan aportado los detractores. Entre éstos se encuentran los rencorosos que no pudieron entrar en el movimiento, los pedantes que no se dan cuenta de la originalidad literaria o aquellos que se creen del Boom sin serlo (Donoso, 1999:18).

Gerald Martin coincide con Ángel Rama al resaltar los violentos ataques del crítico venezolano Manuel Pedro González¹⁰ quien comparaba la narrativa del Boom, siempre dejándola en desventaja, con la novela regionalista latinoamericana del periodo anterior y con las grandes obras de la modernidad europea (con las que, por otro lado, también se mostraba crítico diciendo que eran demasiado pesimistas y subjetivas); consideraba las novelas del Boom meros remedos de los trabajos de Joyce. Pero su crítica estaba fundada en un cambio de percepción estética que tuvo lugar a mediados del siglo pasado y que, en el fondo, no encerraba más que la oposición a la novedad representada por un defensor acérrimo de la generación precedente.

El crítico uruguayo también recoge el caso de Luis Harss, defensor del movimiento que supo tomar distancia y realizar *a posteriori* ciertas observaciones no del todo desacertadas: consideraba que había estado gestado en medio de una revolución publicitaria y editorial; acusaba a sus autores de *bestsellerismo*, de tener sus reputaciones infladas y de haberse dado una zambullida en el nihilismo de la moda que tiende a ensalzar a un autor para hundirlo posteriormente (Rama, 2008:283). Sus juicios severos tenían en cuenta las numerosas publicaciones que habían visto la luz a fines de los 60 que, según su criterio, no estaban a la altura de las editadas a inicios de la década. La opinión que plasmara Luís Guillermo Piazza en su novela *La mafia* (1967), aunque con más estilo y sentido del humor, va por la misma línea y nos presenta a estos autores como una “camarilla siniestra de escritores dedicados a las alabanzas mútuas” (Donoso, 119).

Tanto Onetti como García Márquez, Carpentier y Rulfo tomaron distancia respecto al fenómeno y formularon otro tipo de críticas “desde dentro”: acusaban al propio término de haber estigmatizado sus obras con un toque de fugacidad, de auge pasajero, cuando en realidad no había sido más que la coincidencia en la publica-

10. La polémica creada por González tuvo su escenario en la publicación parisina Mundo Nuevo, dirigida por Emir Rodríguez Monegal y partidaria acérrima de la Nueva Novela. La otra revista con que se vinculó el movimiento fue la cubana Casa de las Américas que terminó teniendo una relación onflictiva tanto con Mundo Nuevo, como con el Boom, siguiendo la misma línea de las críticas que en su momento realizara Lúacs a Proust, Kafka, Joyce, etc... (Martin, 1984:55).

ción en unos 20 años de gran número de obras de técnica renovadora y alta calidad procedentes de América Latina.

No debemos olvidar que el Boom reviste múltiples aspectos, ya que “fue un fenómeno político y social, tanto como económico y literario (y una ráfaga de publicación capitalista para algunos).” (Nunn, 2001:80).

4. Internacionalización del sentimiento de latinoamericanidad

La única dimensión auténtica del ser escritor es ser escritor latinoamericano, y son los valores peculiares de esta situación los que determinan los restantes, universales, y no a la inversa.

Ángel Rama (2008:45)

Las otras dos dimensiones que afectan al Boom, política y social, están íntimamente relacionadas con la apertura del punto de vista que ciertas influencias literarias aportaron a la Nueva Novela Hispanoamericana. Conectando con la Modernidad europea¹¹, la toma de conciencia del propio pasado permitió a estos autores adquirir cierta perspectiva, mitificar su historia y plasmarlo en sus obras de modo que pudiera incumbir a un público universal.

Y no sólo la influencia de la vanguardia europea y americana se hicieron sentir en estos narradores; un mestizaje de tradiciones autóctonas y foráneas,

la contaminación deformante con literaturas y lenguas extranjeras, el contacto con otras formas y otras artes como el cine o la pintura o la poesía, la inclusión de múltiples dialectos y jergas y manierismos de grupos sociales o capillas especializadas, el aceptar los requerimientos de lo fantástico, de lo subjetivo, de lo marginado, de la emoción, hizo que la novela tomara por asalto las fronteras o las ignorara, saliéndose del ámbito parroquial (Donoso, 1999:31).

El hecho de que no pudieran considerar a los autores regionalistas de la generación anterior como sus padres literarios, de que se consideraran huérfanos y erigiesen a muy pocos autores aislados de la talla de Borges o Carpentier como mentores, les permitió gozar de mayor libertad creativa con respecto a la propia tradición. Más obvia se torna tal circunstancia si los comparamos con los autores españoles coetáneos, anquilosados por su propio pasado literario, motivo para que ciertas editoriales españolas como Seix Barral publicasen mayor número de obras del subcontinente que del propio país.

11. En palabras de Gerald Martin, “fue la parte histórica, mitológica y metafórica (procedimiento joyceano) (...), que hizo de estas novelas algo a la vez local y universal (aceptable para el europeo liberal) del único modo que lo podía hacer un escritor tercermundista” (Martin, 1984:61).

Este modo de descolonizar la ficción, de buscar la expresión propia, se relaciona con la búsqueda identitaria y el sentimiento de latinoamericanidad¹². Los escritores del Boom se erigieron como científicos sociales, como intelectuales que no sólo publicaban grandes obras y alcanzaban enormes ratios de ventas, sino que reflexionaban sobre los problemas sociales del subcontinente e internacionalizaban sus puntos de vista creando audiencias supranacionales. Fueron “miembros de una generación (definida por años de publicación más que por nacimiento y muerte) que llegó a una especie de consenso de grupo sobre el significado de latinoamericanidad.” (Nunn, 2001: 120).

5. En conclusión...

En términos generales, la crítica angloamericana resalta los aspectos positivos del Boom reduciendo las enconadas críticas que se le hicieron en la época a meras alusiones. Un hecho innegable es que el Boom pasó de ser renovador a convertirse en parte del *establishment* (Donoso, 1999:26) o *mainstream* (Nunn, 2001:102) que precisamente había intentado combatir. Pero no debemos olvidar, como concluye Donald L. Shaw, que lo que realmente consiguió la Nueva Novela hispanoamericana fue cambiar los hábitos perceptivos del lector. Esta literatura nació de la disidencia, del intento de desquiciar las ideas habituales de los lectores, sacarlos de la comodidad de la prosa tradicional y hacerlos despojarse de sus hábitos lectores burgueses (1983:225).

Y esta nueva visión literaria de la realidad partió de un ingente esfuerzo por descolonizar la ficción, por crear nuevos espacios míticos y nuevas metáforas del cosmos con la urgencia del hallazgo de una expresión propia, la “creación e invención en el Nuevo Mundo de otro, hasta ahora inédito, territorio de lo que puede dar la imaginación hispanoamericana” (Loveluck, 1976:16). Produjeron metáforas de la Historia del subcontinente que todavía siguen vigentes hoy en día (Martin, 1984:62) y jugaron papeles públicos decisivos para exportar internacionalmente su idea del ser latinoamericano (Nunn, 2001:221).

Pero para devenir la primera generación latinoamericana que pudo vivir de su trabajo (Hart, 1999:126), tuvieron que realizar ciertas concesiones con el sistema mercantil. La profesionalización, bien mirado, fue la que terminó con ese esfuerzo colectivo de una generación intelectual por insertar “América Latina” en el imaginario mundial. Así pues, las mismas multinacionales editoras que propagaron esta

12. Frederick Nunn define la latinoamericanidad en los siguientes términos: “*The ideas of fictional historians expressed beyond the pages of their imaginative works provide context in which fiction, commentary and social science literature can be seen as ultimately resembling a consensus on something that might be called latinoamericanidad.*” (2001:6); Brett Levinson considera que la narrativa del Boom fue un intento de *poiesis*, de invención de un lenguaje para expresar los que llamamos el Oeste (2002:30) y Alicia Fignoni resalta que la latinoamericanidad “implica conocer y asumir la propia historia y entender y asumir la propia realidad, esa realidad como magma constitutivo de lo auténtico y de lo germinal” (203:54).

Nueva Narrativa a los cuatro vientos, aceleraron el hartazgo del público lector y finiquitaron ese heterogéneo fenómeno que conocemos como Boom:

El boom que ya no es boom, no es grupo ni acción conjunta, ni reuniones de amigos, son señores maduros que escriben sus propios libros y leen los ajenos individualmente (María Pilar Donoso, en Donoso, 1999:184).

Bibliografía

- DONOSO, José (1999 [1972]): *Historia personal del Boom*, Madrid, Alfaguara.
- FIGNONI, Alicia (2003): “Subjetividad y tiempo en la construcción de una utopía” en Cerruti y Páez (coord) (2003): *América Latina: Democracia, pensamiento y acción. Reflexiones de utopía*. México, Plaza y Valdés, pp. 45-58.
- FUENTES, Carlos (1966): “Situación del escritor en América Latina”, *Mundo Nuevo*, Julio 1966, pp. 5-21.
- , (1969): “La Nueva Novela latinoamericana” en Loveluck, Juan (1969): *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, pp. 162-192.
- HART, Stephen M. (1999): *A companion to Latin American Literature*. London, Tamesis.
- LEVINSON, Brett (2001): *The ends of literature. The Latin American Boom in the neoliberal marketplace*. Stanford, Stanford University Press.
- LOVELUCK, Juan (1976): *Novelistas Hispanoamericanos de hoy*. Madrid, Taurus.
- MARTIN, Gerald (1984): “Boom, Yes; ‘New’ Novel, No: Further Reflections on the Optical Illusions of the 1960s in Latin America”, *Bulletin of Latin American Research* 2, pp. 53-63.
- NUNN, Frederick M. (2001): *Collisions with History. Latin American fiction and social science from El Boom to the New World Order*. Ohio, Ohio University Press.
- POPE, Randolph D. (1996): “The Spanish American novel from 1950 to 1975” en González Echevarría R. y Pupo Walker, E. (1996): *The Cambridge History of Latin American Literature* Vol. II. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 226-279.
- RAMA, Ángel (2008): *La novela en América. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.
- SHAW, Donald L. (1983): *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra.
- , (1994): “Which was the first novel of the Boom” *Modern Language Review* 89:2 (1994: abril) p.360-371.

Un estudio sobre lo irlandés en la obra de Rodolfo Walsh

David Conlon
National University of Ireland, Galway

Palabras clave: Identidad, Comunidad irlandesa en Argentina, Memoria cultural

Rodolfo Walsh es muy conocido por sus cuentos policiales y sus obras de investigación; menos conocida es su “serie de los irlandeses”, una serie de cuentos basada en un colegio para huérfanos y pobres de origen irlandés. A nivel básico, las historias son autobiográficas; después de la ruina económica de su familia en los años treinta, Walsh permaneció internado durante tres años como alumno en tal colegio. A nivel más amplio, la serie aborda los temas de la hegemonía estatal, la subversión y la revolución en el contexto de América Latina. Pero también es cierto que los cuentos tienen algunos aspectos específicamente relacionados con “lo irlandés” en el contexto Argentino. Este trabajo, entonces, tendrá como objetivo investigar estos aspectos, y definir cómo se relacionan con la experiencia de la comunidad irlandesa en Argentina en cuanto a cultura y memoria colectiva.

Los abuelos irlandeses de Walsh llegaron a Argentina como parte de un flujo inmigratorio de tamaño excepcional. Entre 1830 y 1875 aproximadamente treinta mil irlandeses llegaron a Buenos Aires. Por lo general, los factores que lo impulsaron fueron la pobreza, la opresión y, sobre todo, la gran hambruna de los años 40. Una colección de cuentos (escritos en inglés) del inmigrante irlandés William Bulfin llamado *Tales of the Pampas* es fascinante al respecto porque nos muestra un mundo ficcional donde las costumbres sobreviven al ser trasladado a otro país, sustituyendo la pampa argentina por la turbera irlandesa, y la pulpería por la taberna gaélica. Nos cuenta:

Aunque no está escrito todos saben que, sobre las ricas tierras ovejeras de la provincia de Buenos Aires, no se puede galopar durante una hora sin cruzar por la tierra de un hijo de la isla esmeralda o alguno de sus descendientes. Más de sesenta años atrás, el primer campesino irlandés fue desde la ciudad de Buenos Aires a internarse en las extensas y salvajes tierras de las Pampas. Hicieron sus pioneros hogares en la frontera, junto a los fortines que los militares construyeron para combatir a los indios. El éxito de estos duros ovejeros indujo a sus coterráneos a seguir sus pasos. Ahora, por leguas y

leguas, desde el Río de la Plata al Paraná, al norte y oeste de Buenos Aires, desplegados por todas las provincias se encuentran irlandeses o sus descendientes. (1997: 133)

Los cuentos de Bulfin hacen hincapié en el ruralismo de la experiencia irlandesa en Argentina; al llegar, la mayoría de los inmigrantes salían de la capital para colonizar el campo de las provincias de Buenos Aires, Santa Fe, Entre Ríos y Córdoba. Hay cierta ironía que en el imaginario popular argentino lo irlandés suele equivaler a lo revolucionario, romántico y rebelde mientras que, en realidad, los irlandeses que llegaron a Argentina iban al campo, obtuvieron tierra propia, y produjeron descendientes que solían formar parte del bloque bastante conservador y reaccionario de la población. Sin embargo, el arquetipo (o estereotipo universal) del rebelde irlandés perdura; dos cuentos de Borges, por ejemplo, “El tema del traidor y el héroe” y “La forma de la espada” tienen protagonistas así; más recientemente, la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia propuso una isla utópica situada en el delta del Tigre, poblado por exiliados militantes del IRA, y fundado por un miembro de un “grupo de resistencia gaelicocelta” (1992: 129). Hasta el médico guerrillero Ernesto Guevara tenía antecedentes gaélicos; después de su muerte en Bolivia, se dice que su padre lo justificaba por “la sangre de los rebeldes irlandeses” que fluía en las venas de su hijo.

Esta dicotomía paradójica llega a cierta síntesis con la figura de Walsh. Por un lado, Walsh nace en la localidad rionegrina de Choele-Choel donde su padre trabaja como mayordomo de estancia; por otro, Walsh se trasladará a la ciudad y llegará a ser escritor y periodista radical, miembro del grupo militante Montoneros, y partidario de la revolución castrista en Cuba. Además, la “serie de los irlandeses” se constituye por una secuencia de cuentos que también siguen atentamente estos cambios ideológicos; hacen de metáfora doble, representando así tanto la evolución personal de Walsh como un puente literario entre la comunidad irlandesa real y lo imaginado por escritores argentinos.

Los tres cuentos forman un conjunto narrativo que evoluciona a lo largo de la serie. El primero, llamado “Irlandeses detrás de un gato”, narra la historia de un recién llegado al colegio (conocido como “el Gato”), y la reacción de los otros alumnos. El segundo, “Los oficios terrestres”, tiene lugar en la ocasión de la fiesta de Corpus Cristi. Vienen a visitar las damas de San José, representantes de una caritativa sociedad, dueñas y protectoras del colegio. Se celebra un banquete para los alumnos. El tercero, “Un oscuro día de justicia”, se centra en una serie de peleas de boxeo, organizado secretamente por un celador del instituto, con el objetivo de endurecer el físico de un alumno pequeño. La historia (y, por lo tanto, la serie entera) culmina con la llegada del tío del alumno para enfrentarse al celador, terminando con la muerte de aquél a manos de éste.

En primer lugar, es significativo que la totalidad de los sucesos tengan lugar dentro de un instituto católico, ya que la experiencia irlandesa en Argentina fue condicionada precisamente por tal institución, aunque a nivel más amplio. El individuo que más influencia tenía en la vida de los inmigrantes del siglo XIX era un sacer-

dote, el padre Anthony Fahey; tras haber llegado a Argentina en 1843, Fahey llegó a ser un líder de sus compatriotas, dándoles ayuda y consejos. La hegemonía de la iglesia católica entre los inmigrantes contribuyó a la tendencia conservadora; Fahey solía avisarles que salieran de Buenos Aires para vivir en el campo, quedándose fuera de los asuntos políticos del capital. Esta tendencia hacia el aislamiento cultural creó lo que el historiador Tim Pat Coogan califica como “ghettos of the mind” o guetos mentales (2000: 630). Los irlandeses no cultivaron la sociabilidad; solían casarse entre sí, así evitando las influencias ajenas y tendencias hacia la asimilación con la sociedad argentina. El colegio representado por Walsh está completamente aislado; todos los apellidos son irlandeses, y mantiene las jerarquías propia de la iglesia católica. La estructura autoritaria del colegio se refleja en las relaciones entre los alumnos; manifiestan una obsesión por las jerarquías entre sí, en las que cada individuo es siempre muy consciente de su situación en relación con los demás.

Este fenómeno se manifiesta sobre todo en “Irlandeses detrás de un gato.” Los alumnos ven al recién llegado, conocido como el Gato, con envidia y rencor; su presencia supone un reto a la jerarquía ya establecida. Para ellos, es “diabólico”; [s]u ajenidad era abominable” (1987: 79). Se trata de una sociedad obsesionada por la autoridad, y abiertamente hostil a cualquier tipo de movilidad social. La comunidad se moviliza para anular y dañar al Gato, y el narrador nota con ironía “la serena determinación con que Irlanda mandó al frente a sus guerreros” (1987: 81); hace referencia a la “población civil” que actúa de manera “astuta” hacia el “intruso”. Así el autor evoca no solamente a un colegio, sino a una comunidad o sociedad completamente cerrada y decididamente fijada en cuanto a las relaciones de poder y el estatus asignado a cada miembro del grupo.

Dentro de este esquema social, los cuentos también muestran la presencia de otras memorias culturales que guardan relación con Irlanda. Generalmente, estos restos o vestigios culturales se dividen en dos categorías. Aquí, nos puede servir la distinción sugerida por el sociólogo Anthony Giddens entre conocimiento práctico y conocimiento discursivo; según Giddens, el primero se refiere a conocimiento aprendido a nivel consciente, mientras que el segundo conocimiento se refiere a lo que conocemos principalmente por la promulgación a nivel práctico. El conocimiento práctico incluiría los modos de actuar ya mencionados en relación con las estructuras de poder dentro del instituto.

Estos vestigios, entonces, quedan encarnados en prácticas físicas. La Gran Hambruna, por ejemplo, está evocada por los cuentos, no como memoria mental ni discursiva sino como memoria fisiológico del cuerpo. Éste fue el suceso más definitivo en la Irlanda del siglo XIX, tanto desde el punto de vista cultural como en el material, y los antepasados de gran parte de los Irlandeses en la Argentina habrían emigrado como consecuencia de ello. No se trata en estos cuentos de una básica dualidad entre la comida y el hambre, sino una esquema más drástico y simbólico que convierte a ambas cosas en conceptos totémicos, y hasta de proveniencia religiosa. A la hora de comer, durante el día de la fiesta, la comida se describe así como “el milagro”; las sonrisas de los alumnos son “extáticas.” El narrador sigue con pala-

bras y símbolos bíblicos: “Transfigurábamos la memoria del hambre, besábamos la tierra en la harina de cada lúmula blanca, cada transparencia de lechuga, cada fibra memorable a sangre” (1987: 56). Las imágenes religiosas no quedan restringidas a la iglesia; mejor dicho, se entremezclan con las prácticas diarias de los alumnos. El día después de la fiesta, sucede otro episodio bíblico. Dos alumnos, Dashwood y el Gato, encargados de tirar la basura, hacen un camino tortuoso hacia el basurero con bolsas llenas de restos. El episodio recuerda al viaje del Cristo llevando la cruz; las manos de Dashwood sangran, se cae dos veces, y está hundido en “una tristeza metafísica” mientras piensa en la madre ausente, otro símbolo religioso recurrente a lo largo de la serie.

Por el otro lado, el conocimiento *discursivo* de ser irlandés surge en varios momentos con resonancias gaélicas. Por ejemplo, el narrador de “Un oscuro día de justicia” califica a otro alumno como “el bardo y vocero del pueblo, perito en rimas, adivinanzas y proverbios” (2006: 29) —en la Irlanda del medieval, los “bards” constituyeron un grupo hereditario de poetas cuya función fue la de mantener y transmitir la historia y la tradición del tribu, y anotar (y a veces satirizar) los acontecimientos (Koch, 2006: 171-4). Mullaly cumple con este rol antiguo, “obligado a pronunciar a cualquier riesgo las palabras que latían informes en el ánimo general” (2006: 29).

Sin embargo, a veces lo más llamativo de las memorias culturales es su clara y indudable falta de relevancia para los alumnos. Por fuerte que sean algunos rasgos, hay otros que simplemente no se establecen o no perduran una vez desterritorializados de su punto de origen. Este surge como un tema cada vez más importante. En “Los oficios terrestres” hay fingimientos de memoria cultural frente a las mujeres representantes. Tomando turnos, y como en un examen, las damas les hacen preguntas a los chicos sobre la mitología celta y historia irlandesa; es evidente que los alumnos han aprendido algunos nombres, datos, y líneas para la ocasión, pero sin entender los contextos ni los significados. Todo está repetido sin pasión. (A propósito, esto fue también la crítica que se hizo a menudo sobre los métodos de los defensores del renacimiento cultural en Irlanda.) En otros casos, ocurre que palabras o símbolos del pasado no se traducen al presente. Por ejemplo, existe en el colegio una sociedad secreta, subversiva y anómala, llamado la “Liga Shamrock”, pero se ha perdido el sentido original ya que “para algunos Shamrock significaba trébol cuando para otros quería decir algo así como carajo” (2006: 39). A los nombres irlandeses les falta su sentido original; cuando los alumnos se enteran de que la madre del Gato es de la ciudad irlandés de Cork, uno de ellos traduce el nombre del sitio a la palabra castellano “corcho”, y luego añade, de burla: “[u]n corcho en el culo” (1987: 76). En otros casos, lo irlandés se emplea para ocultar la realidad rutinaria y simular un pasado fantástico; así es el caso de Pata Santa Walker que “[n]o era un líder y nunca podría serlo, aunque aseguraba descender de reyes y no de pobres chacareros de Suipacha” (1987: 83).

La pobreza cultural de esas palabras y memorias vacías está reflejado y repetido en una serie de rupturas que marcan la narrativa. Primero, la llegada del Gato señala

un reto a las estructuras sociales del colegio; finalmente, la llegada de Malcolm, el tío del alumno Collins, señala la destrucción de esas estructuras. Otros sucesos (nítidamente sartreanos) sugieren fracturas entre la realidad a nivel superficial de símbolos y rituales, y el mundo interior vivido por los protagonistas. Viven “bajo la norma de hierro y la mano de hierro” (1987: 58); sin embargo, resulta obvio que ni siquiera los sacerdotes creen en la validez del sistema; cuando el padre Gormally está en el confesionario con los muchachos, escucha “con filosófica diversión” (2006: 33). Otro de los adultos, el celador Gielty, empieza a obsesionarse por un libro de Darwin, sustituyéndolo por la Biblia. Entre los pupilos y los sacerdotes existe cierta tendencia hacia el auto-castigo, pero queda como reflejo físico que ya no se basa en pensamientos ni creencias. Varios de los protagonistas sufren “transformaciones interiores”; por ejemplo, mientras Dashwood camina hacia el basural empieza a sentir una “compasión que surgía en su interior como agua tibia” (1987: 62), y luego recupera “su arrastrada forma, amándola, deseándola y peleando por ella” (*idem*: 64).

A pesar de los vestigios y estructuras culturales, queda la impresión de que son de algún tipo de sociedad de otra época o de otro sitio, y no pueden sostener vínculos entre los pupilos. Hay, por ejemplo, la sugerencia de que la sociedad que tienen no se ajuste al entorno que ocupan –con frecuencia se enfatiza los espacios vastos del instituto que los ciento treinta irlandeses no logran poblar–:

Estaba oscureciendo y el patio era muy grande, consumía el corazón mismo del enorme edificio erigido en los años diez por piadosas damas irlandesas. La penumbra, pues, y el vasto espacio que ni siquiera ciento treinta pupilos entregados a sus juegos podían empuqueñecer, explican que nadie lo viera antes. (1987: 71)

Al llegar, el Gato se impresiona por las “inmensas paredes” del instituto que son “terribles, trepadoras y vertiginosas” (1987: 73). El espacio se amplía también por la falta de comunicación entre los habitantes. El narrador hace referencia a “nuestros padres anónimos y dispersos”; los pupilos son “desmadrados y grises, superfluos y promiscuos” (1987: 54); por cierto, muchos de los pupilos son huérfanos literalmente, pero también sirve de metáfora para una sociedad que carece de vinculaciones de afecto entre los miembros; los “padres anónimos y dispersos” puede referirse a familia, iglesia, comunidad, y nación. Viven en un estado de ensimismamiento, lleno de rencor y envidia de el uno hacia el otro. A lo largo de la serie, lo masculino y disperso se reemplaza por lo femenino y vinculado. Así ocurre cuando les visitan las damas; también cuando Dashwood sufre su despertar metafísico: “la voz de su madre lo llamaba musicalmente en el crepúsculo” (1987: 64).

La llegada del tío Malcolm (que, notablemente, no tiene nombre gaélico sino escocés) es la ruptura final, como la aparición de un salvador. El final de la serie está marcado por el reemplazo del viejo orden por el nuevo; de la Biblia por Darwin, la dictadura por la democracia; quizás podemos añadir la sustitución del conservadurismo de la comunidad irlandesa por las ideas más radicales y izquier-

distas provenientes de la ciudad. Como en *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, el final de la serie de los irlandeses de Walsh culmina con una realización que tiene resonancia y consecuencias no solo para el individuo sino también para el pueblo entero:

Recuperado Gielty sacudió al saludante Malcolm con un mazazo al hígado, y mientras Malcolm se doblaba tras una mueca de sorpresa y de dolor, el pueblo aprendió, y mientras Gielty lo arrastraba en la punta de sus puños como en los cuernos de un toro, el pueblo aprendió que estaba solo, y cuando los puñetazos que sonaban en la tarde abrieron una llaga incurable en la memoria, el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo, y después que las figuras se perdieron en los límites del parque, el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza, mientras un último golpe lanzaba al querido tío Malcolm del otro lado de la cerca donde permaneció insensible y un héroe en la mitad del camino (1987: 51-52).

El texto se sitúa, entonces, dentro del contexto del proceso de la concienciación política que caracterizaba a los años 60 en América Latina, pero la cuestión sobre la identidad cultural queda en el fondo como un asunto igualmente fascinante, pero más ambiguo. No es simplemente que queden rastros de identidad irlandesa que desaparecen con el paso de tiempo; el grupo también descubre “viejos sedimentos en el viejo corazón del pueblo” (1987: 65) —la identidad es tanto algo recuperado del pasado como aprendido del presente, y no todo está disponible—. La identidad es un proceso que siempre busca negociación entre pasado y presente. La identidad nacional, como ha señalado Benedict Anderson, es siempre una ficción; y, añade Zygmunt Bauman: la construcción de la identidad es siempre un proceso en curso de invención y reinención de la historia (2004: 7). En la serie de los irlandeses, más que nada se trata de un proceso de adaptación; los alumnos emplean los recursos culturales del pasado para forjar el presente; así, un relicario tradicional “se vacía de pelos y de uñas de santos muertos para guardar el papelito en que Malcolm anunciaba que venía” (2006: 25). Los alumnos emplean la disciplina tradicional del instituto, formando “filas con la rapidez y el orden de una maniobra militar” (2006: 23), no para cumplir órdenes, sino para participar en la “revolución” final.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities*, London, Verso, 1991.
 BULFIN, William (1900): *Tales of the Pampas*, Buenos Aires, L.O.L.A., 1997.
 BAUMAN, Zygmunt (2004): *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity.
 COOGAN, Tim Pat (2000): *Wherever Green is Worn: The Story of the Irish Diaspora*, London, Random House.

- GIDDENS, Anthony (1984): *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*, Cambridge, Polity.
- GRAHAM-YOOLL, Andrew (1981): *The Forgotten Colony: A History of the English-Speaking Communities in Argentina*, London, Hutchinson.
- HEALY, Claire (2008): "The Irish "Ingleses" in nineteenth-century Buenos Aires", en *History Ireland, Volume 16 No. 4*, ed. Tommy Graham, Dublin, History Publications Ltd., pp. 37-40.
- KOCH, John T. (2006): *Celtic Culture: A Historical Encyclopedia*, Santa Barbara, ABC-CLIO.
- MURRAY, Edmundo (2006): *Becoming Irlandés: Private Narratives of the Irish Emigration to Argentina (1844-1912)*, Buenos Aires, L.O.L.A.
- PIGLIA, Ricardo (1992): *La ciudad ausente*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2003.
- WALSH, Rodolfo (1967): "Irlandeses detrás de un gato", en (1987) *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 53-68.
- ___, (1967): "Los oficios terrestres", en (1987) *Un kilo de oro*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 53-68.
- ___, (1967): "Un oscuro día de justicia", en (2006) *Un oscuro día de justicia/Zugzwang*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 23-52.
- ___, (2007): *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

El instante del instinto: los haikus eróticos de Mario Benedetti

Luis Alburquerque Gonzalo
Universidad de Alicante

Palabras clave: Mario Benedetti, haiku, literatura japonesa, poesía erótica, filosofía oriental.

1. Introducción

El amor, las mujeres y la vida (1995) es el título de la antología de poesía amorosa del escritor uruguayo Mario Benedetti (1920-2009). Alineados de forma vertical, estos tres sintagmas imitarían, si no en la métrica al menos en su disposición, a la forma lírica conocida como *haiku*. Esas palabras expresan de forma concisa las bases del pensamiento amoroso de Mario Benedetti, una teoría amorosa que ocupa un lugar importante en los poemarios que el poeta uruguayo dedica a esta breve forma japonesa: el volumen *Rincón de haikus* (1999) y la sección titulada “Otro rincón de haikus”, perteneciente al libro *Adioses y bienvenidas* (2006). Sin más preámbulo, entremos en contacto con una de estas composiciones:

“Que astuto el mar /
si antes hubo sirenas
quedan las colas” (*Inventario tres*, 2003: 215)

Al leer estos versos resulta imposible no cuestionarse la seriedad con la que Mario Benedetti realiza su aproximación al género del haiku. El lector occidental tiende a ver en este género una forma breve, cargada de una significación trascendente, y partiendo de esas consideraciones, resulta normal que ante la composición anterior sienta frustradas sus expectativas. Además, si ese mismo lector está familiarizado con la obra de Benedetti sabrá de su predilección por el uso del humor y de la ironía en su poesía y de su afán por “desolimpizar” este género y hacerlo descender a esferas más mundanas. En este sentido, el lector verá en los haikus benedettianos una mera adaptación formal, que en poco o nada sigue el camino marcado por los maestros japoneses.

En estas páginas trataré de esclarecer si en efecto Mario Benedetti se limita a adoptar la métrica del haiku dejando de lado el espíritu de este tipo de forma poética o, si por el contrario, el poeta uruguayo ha sabido condensar en sus composiciones la esencia del haiku, y para ello, me centraré en los poemas de tipo erótico¹. La abundancia con la que esta temática aparece en estas composiciones justifica esta aproximación específica. Tras contrastar la fidelidad de Benedetti a las particularidades del poema japonés, dilucidaremos si la temática amorosa es una aportación original del autor o tiene su raíz en la lírica oriental. Por último, estudiaremos si esta propuesta erótica pretende sublimar la pasión amorosa o, en un sentido contrario, restar gravedad al género poético del haiku.

2. Mario Benedetti: *haijin* rioplatense

Como ya hemos señalado, el primer aspecto a tener en cuenta en este trabajo será aclarar si los haikus de Mario Benedetti merecen tal denominación. El propio autor en la nota previa a su *Rincón de haikus* parece dar la razón a los que afirman que sus composiciones no son haikus en realidad. Así, el poeta deja constancia de que lo que más le atrae de esta forma poética es el desafío formal que supone condensar un pensamiento o una reflexión en diecisiete sílabas con una pauta de 5-7-5 (1999: 10²). Al final de la nota señala: “Esta fidelidad estructural es, después de todo, lo único verdaderamente japonés de este modesto trabajo latinoamericano.” (*idem*: 3). Si este aparente distanciamiento es aplicable al conjunto de los haikus de Benedetti, resulta aún más patente en sus composiciones de tipo erótico, tan alejadas de las imágenes del viento agitando las hojas de otoño o del pájaro celebrando la llegada de la primavera con que solemos asociar la idea del haiku.

No es este el lugar para una explicación pormenorizada de las características del haiku³. Me limitaré en esta primera parte a enumerar algunos aspectos básicos que se consideran comúnmente propios del género, señalando en cada caso su presencia o su ausencia en la poesía de Benedetti.

El haiku es una forma poética breve que sigue una estructura de diecisiete sílabas divididas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. Como acabamos de señalar, este es el rasgo que atrajo en primer lugar a Benedetti y en este sentido, podemos constatar un escrupuloso respeto por parte del poeta de la estructura métrica.

Otra característica de este tipo de poema es que carece tanto de título como de rima. Este aspecto, al igual que el anterior, ha sido dejado de lado frecuentemente

1. Dada la dificultad en establecer los límites entre amor y erotismo, y en relación con las hipótesis que defenderé en este trabajo, incluyo bajo esta denominación todos los haikus de Benedetti que se pueden relacionar con el impulso sexual y amoroso, sea este de tipo más carnal o bien de tipo sentimental.

2. De aquí en adelante al referirme a esta obra remitiré únicamente a la página correspondiente.

3. Para una explicación más detallada de estas características y de la evolución del género desde sus orígenes hasta la actualidad véase la bibliografía final.

en las adaptaciones hispánicas del género, empezando por el poeta al que se le atribuye la introducción del haiku en lengua española, el mexicano Juan José Tablada. Benedetti sin embargo, también se muestra respetuoso del modelo japonés en este aspecto: cada poema se encuentra únicamente precedido por el número que ocupa dentro de la compilación y no hallamos rastro de rima en su interior.

Con respecto a la presencia del *kogí* o palabra estacional, que como su nombre indica sitúa la composición en una estación del año, observamos que aparece en algunas composiciones:

“invierno invierno
el invierno me gusta
si hace calor” (2003: 152)
“mientras revivo
acuden primaveras
a mi memoria” (2003: 174)

En la primera composición el sujeto poético parece aceptar la vejez siempre y cuando se vea reconfortada por el amor. Constituye de esta forma un canto al amor de senectud. La segunda composición tiene un tono más nostálgico y parece hacer alusión a amores de juventud. A pesar de ambos ejemplos, la palabra estacional aparece sólo raramente en los haikus de Benedetti⁴.

Otro elemento que encontramos de forma recurrente en el haiku es el *kireji*, que puede manifestarse en forma de cesura en el interior del verso, o al final del mismo, y que introduce un cambio de imagen dentro del haiku. Aunque de forma inconstante y quizás sin la fuerza pictórica que percibimos en algunas de las composiciones japonesas, este elemento también aparece en varios de los poemas de Benedetti, ya sea de forma explícita mediante signos de puntuación tal y como podemos apreciar en estas dos composiciones, donde la pausa tiene la función de transportarnos a un contexto erótico:

“no me seduce
el burdel del poder /
prefiero el otro” (2003: 172)
“me gustan cristo /
santo tomás de aquino /
la sulamita” (2003: 175)

4. La lírica japonesa tiene otros muchos elementos que permiten situar la estación a la que pertenece el haiku: elementos de la naturaleza, animales que se asocian con determinada estación... Analizar en ese sentido la obra de Benedetti excede los límites de este trabajo y por tanto sólo se ha prestado atención a las referencias más directas, aunque un estudio en profundidad de esta cuestión podría revelar la presencia de elementos estacionales propios al universo de Benedetti que mereciesen la consideración de *kogí*.

o simplemente mediante un cambio de imagen que conlleva un cambio conceptual:

“patrias de nailon
no me gustan los himnos
ni las banderas” (2003: 189)
“nada conforta
como una teta tibia
o mejor dos” (2003: 223)

En el primer poema el autor utiliza el *kireji* para defender, con una imagen cargada de erotismo, la militancia amorosa frente a la patriótica militar. En el segundo, de los más bellos y sugerentes de todo el conjunto, la “teta tibia” nos hace pensar fácilmente en la imagen de una madre amamantando a su hijo, pero al instante siguiente, con un giro humorístico nos muestra que el alivio al que hace alusión el poeta tiene muy poco de infantil.

En el haiku el poeta ha de limitarse a transmitir su visión procurando en la medida de lo posible que ésta no se vea contaminada por su presencia. La consecuencia de esto es que en este tipo de poema no suele asomar el sujeto poético ni aparece la primera persona, y tampoco aparecen palabras abstractas ni elementos discursivos. Benedetti sin embargo suele incluirse como protagonista poemático de sus composiciones, hace frecuentes alusiones a realidades abstractas y casi siempre hace uso de elementos discursivos:

“que buen insomnio
si me desvelo sobre
tu cuerpo único” (2003: 214)

Otro aspecto con el que Benedetti se aleja de las prácticas del haiku tradicional es la escasez de ejemplos de “palabra almohada” o de “palabra eje”⁵. Aún así encontramos algunos ejemplos afortunados:

“la mujer *pública*
me inspira más respeto
que el hombre público” (2003:180)
“en el amor
es virtuoso ser *fiel*
mas no fanático” (2003:215)

5. Como señala Cantella, la palabra almohada matiza el significado del término utilizado, mientras que la palabra eje suele tener un doble sentido (1974: 646).

Cabe decir, no obstante, que el desvío de la norma que hemos constatado en estos dos últimos aspectos obedece a la especificidad de la lengua española. En japonés abundan los sintagmas nominales breves, y presenta a menudo formas verbales sin flexiones temporales o personales; además, la abundancia de homófonos, facilita el uso de la palabra eje. Todo esto hace que en sus composiciones resulte más fácil anular la dualidad sujeto-objeto. Sin embargo en Occidente el lenguaje está demasiado categorizado para operar de la misma forma, de ahí la tendencia a la flexión personal y al uso de elementos discursivos. Esto explica también la recurrencia al símbolo y a la metáfora, figuras menos frecuentes en el haiku japonés. Así pues, parece lógico aceptar como premisa una mayor presencia de todos estos elementos en el haiku en lengua española ya que obedece al propio mecanismo de la lengua.

Dejando de lado aspectos formales y estilísticos y pasando al plano del contenido, los temas que solemos encontrar en el haiku suelen hacer alusión a realidades cercanas. Si según la filosofía oriental cualquier elemento puede provocar *satori* o iluminación, entonces, por extensión cualquier elemento es poetizable (Cantella, 1974: 642). En su búsqueda de una identificación con el ambiente una de las constantes del género será la referencia a elementos de la naturaleza:

“cuando anochece
se estremecen los pinos
y no es de frío” (2003:171)
“el zángano es
el seguro de vida
de la colmena” (2003: 210)

En Benedetti, muchas de estas composiciones dedicadas a la naturaleza admiten, como se puede ver aquí, una lectura erótica.

En realidad, muchos de estos rasgos formales, estilísticos y temáticos se derivan de la filosofía oriental que subyace en estos poemas. Así este tipo de poesía se caracteriza por:

“La conciencia de una realidad “más allá”. Allí se reconcilian todos los aspectos diversos de la realidad. La unidad de esta consiste en la diversidad de sus apariencias, y no hay jamás contradicción alguna. Por lo tanto su carácter es dinámico, nunca fijo. Todo esto quiere decir que la verdad de una cosa es la suma de sus apariencias; y que ninguna representación de ella es menos verdadera que otra. Finalmente, es una realidad donde se identifican y se compenentran todas las cosas. Por eso, cuando descubrimos relaciones escondidas y misteriosas entre las cosas alcanzamos una verdad más allá de la percepción normal. Penetramos en la Gran Realidad.” (Cantella, 1974: 640)

De esta manera, las imágenes que aparecen en el haiku son muy flexibles, haciéndose eco de que la realidad no es un concepto fijo sino cambiante y de que las diferentes visiones transmiten la imagen completa:

“follar coger
fornicar aparearse
cuantos sinónimos” (2003: 219)

Para lograr esta percepción de la realidad es necesario que el individuo se identifique con lo contemplado, necesita salir de sí para “trascender la experiencia ordinaria” y “alcanzar su dimensión completa”:

“voz en lo oscuro
el grillo nos recuerda
que estamos vivos” (*Inventario cuatro*, 2009: 141)

Tras este análisis de los principales rasgos del haiku podemos afirmar que las coincidencias entre el haiku benedettiano y el japonés van mucho más allá de una mera adopción métrica, ya que encontramos semejanzas no sólo en aspectos formales, y estilísticos, sino también en aspectos de contenido, temáticos y filosóficos. Aquellos en los que Mario Benedetti se distancia más del modelo japonés no pueden dejar de relacionarse con las particularidades de la lengua que utiliza el poeta.

3. El erotismo en el haiku japonés

En el prólogo a *Rincón de haikus* (*idem*, 11) Mario Benedetti señala que además de por su estructura fija, se siente atraído por este género porque ha sido escasamente cultivado en América Latina. Esto en sí mismo constituye un rasgo de originalidad, pero además Benedetti decide llevar más lejos su afán innovador y hacer del haiku un vehículo para su poesía amorosa, rompiendo con la imagen que tradicionalmente asociamos a esta forma poética. En una aproximación superficial a la obra de los poetas japoneses que el autor enumera en la citada nota no encontramos casi ninguna referencia directa a la mujer, y aún menos al sentimiento amoroso. Cabe la posibilidad de que los otros autores hispánicos citados por Benedetti en su prólogo se hayan servido del haiku para expresar este sentimiento. En cualquier caso, parece acertado afirmar que no lo han hecho con la misma prolijidad que el autor uruguayo. De los casi trescientos haikus que cuenta en su poemario cerca de ochenta admiten una lectura erótica. Probablemente sea el tema más recurrente dentro de este tipo de composición. A primera vista esto constituye un rasgo de originalidad con respecto al haiku tal y como lo conocemos, un breve poema, de significación profunda, que condensa un instante de iluminación por parte del poeta.

Antes de proseguir cabe sin embargo rastrear, aunque sea someramente, los orígenes de esta forma poética⁶. Si todo lector de poesía está hoy más o menos familiarizado con el haiku, un dato mucho menos conocido es que en sus orígenes,

6. Véase nota 299.

alrededor del siglo X, se trataba de un género cómico. En efecto, el *haikai* era una suerte de distracción a la que se consagraban los poetas como descanso de sus obras mayores. Desde entonces hasta hoy el *haikai* ha pasado por multitud de formas. Bashoo, considerado como el padre del haiku, le dará en el siglo XVII la forma y las principales características por las que se le conoce hoy, aunque conservará la influencia de las formas precedentes y vacilaciones en la denominación del mismo. De hecho el término de haiku no se generaliza hasta después de Shiki ya en el siglo XX.

Entre el siglo XVII y la actualidad podemos encontrar a numerosos autores de *haikai* que continuarán escribiendo una poesía de tipo humorístico. Así, si estudiamos el Japón del siglo XVIII podremos constatar que se trata de una época especialmente fructífera en lo que a escritura de poemas se refiere. La alfabetización se ha extendido entre la población japonesa y los concursos de poesía alcanzan una gran popularidad y una gran participación. Estos concursos eran convocados por un maestro de poesía que ofrecía sus servicios como corrector. Cada cierto tiempo el maestro publicaba una lista de ganadores entre los poetas que le habían solicitado sus servicios. El gran maestro de este tipo de poesía será Karai Senryû. En los concursos que él organizaba se establecían tres categorías: los “de arriba”, los “de en medio” y los “del final”, de temas elevados y nobles, de la vida cotidiana y eróticos, respectivamente. Las dos últimas categorías eran las que tenían un mayor número de adeptos. La popularidad de este maestro fue tal que este tipo de poesía cómica centrada en la vida diaria pasó a llamarse a partir de entonces *senryu*. Leamos ahora una de estas composiciones:

“se contrae el yin
dilata el yan, es
el mortero de té” (Cholley, 2000:78)

Para la correcta lectura de este poema es necesario saber que el mortero de té está compuesto por una piedra “masculina” con un eje y otra “femenina” con un agujero que se situaba encima para moler las hojas de té. Por analogía la imagen que ofrece es la de la mujer sentada a horcajadas sobre el hombre. De esta manera, se puede constatar que la temática erótica no era ajena al *haikai* japonés. A través de los poemas que se han conservado de esta época podemos ver un cuadro detallado de las costumbres sexuales de monjes, matrimonios, criados, damas de palacio, viudas y prostitutas del Japón del siglo XVIII. Resultan sorprendentes las coincidencias que podemos encontrar entre estos *senryu* y los haikus eróticos de Benedetti:

7. Los ejemplos de este tipo de poesía provienen de diversas fuentes. Para su estudio y cita se ha utilizado el trabajo de Jean Cholley que aparece en la bibliografía. Todas las traducciones del francés que aparecen en el artículo son obra del autor, se incluye la versión francesa: “Resserrement au yin/ écartement au yang, c’est/ le mortier à thé”.

“quien oye misa
se fija en la muchacha
que reza al lado” (2009: 144)

Si en esta composición Benedetti ridiculiza la doctrina de negación del cuerpo de la Iglesia, son incontables los poemas dedicados a describir las costumbres disolutas de los monjes de Japón en el siglo XVIII.

Pero no sólo encontramos afinidades temáticas, sino también en la forma, el estilo y las imágenes. Así al poema de Benedetti:

“se despidieron
y en el adiós ya estaba
la bienvenida” (2003:187)

le corresponde el *senryu* japonés:

“comienza el viaje
el segundo adiós se hace
con el sombrero⁸” (2000: 79)

Encontramos también composiciones muy similares entre sí para describir el remordimiento causado por la infidelidad. El parecido es tan grande que en los dos ejemplos siguientes resulta difícil establecer a quién pertenece cada texto:

“con la alborada
renacen los mejores
remordimientos” (2003:176)
“volviendo al alba
nos repetimos que es
la última vez...”⁹ (2000: 153)

O sobre los códigos de conducta que rigen en las casas de placer:

“en los prostíbulos
hay leyes más severas
que en el gobierno” (2009:137)
“la vez primera
el borde del ombligo
no vemos más¹⁰” (2000:136)

A pesar de las coincidencias resulta difícil dilucidar si Mario Benedetti conocía este tipo de composición y por lo tanto pudo haberle servido de inspiración. Pode-

8. “Départ en voyage/ le deuxieme adieu se fait/ avec le chapeau”. El sombrero tradicional japonés, de forma cónica, nos reenvía a la misma imagen que el mortero de té.

9. “Retour au matin./ on a beau se dire que c'est/ bien la dernière fois...”

10. “A la première fois/ les environs du nombril/ sont tout ce qu'on voit”. Las normas de las casas de placer japonesas eran muy estrictas. Una de estas reglas era que las cortesanas recibían varias veces a sus pretendientes antes de aceptarlos como amantes.

mos pensar que así es basándonos sobre todo en un aspecto: Mario Paoletti hace un estudio de todos los poemas con mujer que escribió Benedetti antes de 1985¹¹. Como él mismo señala, medio en serio, medio en broma, lo hace buscando una biografía sexual secreta y no oficial del autor uruguayo. Sin embargo, no hace ningún tipo de alusión a la prostitución (por el contrario sí encontramos semejanzas entre los poemas analizados por Paoletti y los haikus amorosos de Benedetti que no tratan de este tema). Las referencias comunes con respecto al funcionamiento del burdel en el haiku benedettiano y en el *senryu* japonés dejan intuir por tanto, una posible influencia de este último en el primero¹², y aunque lo cierto es que la cuestión requiere una revisión más profunda del poemario del autor uruguayo, en cualquier caso, lo que sí estamos en medida de asegurar es que el universo erótico había sido tratado con detalle en la poesía japonesa antes de que Benedetti lo convirtiera en uno de los temas recurrentes en sus haikus.

4. Mil imágenes de una palabra erótica: *satori*

Hasta ahora hemos visto cómo Benedetti en su labor como *haijin* intenta, dentro de los límites impuestos por la lengua española, incorporar los principales elementos de la poética del haiku en su obra. También hemos podido constatar que cuando el poeta uruguayo opta por introducir en su poesía elementos cómicos o eróticos, no está rompiendo con las características temáticas propias del haiku, sino enlazando con tradiciones anteriores a la delimitación del género tal y como ha llegado hasta nosotros. De esta forma, cabe suponer que tal y como se planteó en la introducción, al cultivar el haiku Benedetti pretende bajar del Olimpo -o para hablar con propiedad, de las alturas del monte Fuji- a la breve forma japonesa y despojarla de toda connotación solemne o sublime. No obstante, esta interpretación entra en conflicto con algunas de las composiciones que aparecen en su poemario. Así, por ejemplo:

“en plena noche
si mis manos te llaman
tus pechos vienen”(2003:164)

Como se puede apreciar este haiku tiene un tono que difícilmente podríamos calificar de cómico. La composición hace pensar más bien en el poder redentor del amor. Al contrastar la imagen de la noche con elementos corporales como “mano” y “pechos” deja constancia de que la vía de expresión de ese amor es el amor físico.

11. Ver bibliografía.

12. Como contraargumentos se podrían esgrimir, entre otros, la fascinación de Benedetti por el tango y el mundo del arrabal, o su contacto artístico con este mundo a través de la película *El lado oscuro del corazón*, cuya protagonista femenina es una prostituta.

Al principio de este trabajo hemos señalado cómo los rasgos formales y estilísticos del haiku son el reflejo del pensamiento que sustenta a este género¹³. De esta forma, el haiku, fuertemente influenciado por el budismo zen, aspira a romper los barrotes de la realidad e inducir un estado de *satori*, esto es, un vacío en el que el *yo* se diluye, dejando espacio suficiente para poder vislumbrar la “Gran Realidad” y así formar parte del “Gran Todo”. La gran originalidad de Benedetti radica en que en lugar de buscar el *satori* mediante el erotismo ascético que practican los budistas, y cuyo fin último es la renuncia al deseo, propone el pleno goce del amor físico como forma de romper nuestra percepción limitada de la realidad. No en vano:

“el preso sueña
algo que siempre tiene
forma de llave” (2003:198)

No consideramos aventurado afirmar que ese “algo” es el amor en sus diferentes variantes. Si acudimos a la explicación del sentimiento amoroso que ofrece Octavio Paz en *La llama doble* podremos ver cómo la descripción de la experiencia amorosa que nos ofrece coincide en gran medida con la experiencia del *satori*:

“Más allá de felicidad o infelicidad, aunque sean las dos cosas, el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio: aquí es allá y ahora es siempre. En el amor todo es dos y todo tiende a ser uno.” (2004: 132)

y añade más adelante:

“¿Qué ve la pareja, en el espacio de un parpadeo? La identidad de la aparición y de la desaparición, la verdad del cuerpo y del no-cuerpo, la visión de la presencia que se disuelve en un esplendor: vivacidad pura, latido del tiempo”(2004: 221)

Benedetti parece coincidir plenamente con estas afirmaciones cuando escribe:

“nada hay más mágico
que la ruta del semen
por el que somos” (2003:202)

La genialidad de Benedetti estriba en que su teoría amorosa rompe con la tradición cortés que ha perdurado en el pensamiento amoroso occidental y que antepone el alma a los sentidos, promulgando en su lugar la unión completa de la carne y el espíritu. No deja de ser un acierto afortunado expresar esta oposición al pensamiento de Occidente mediante una forma poética ajena a este dualismo:

13. Véase página 6.

“quien lo diría
 el amor entrañable
 nace en la entraña” (2009:142)

Sin embargo, no es tarea sencilla transmitir por medio de un poema la esencia de la pasión amorosa, y el hecho de que las otras composiciones que hemos presentado hasta ahora tengan una orientación diferente así lo prueba. El propio autor incide en *La realidad y la palabra* en la dificultad de comunicar el placer amoroso: “la capacidad de goce que se brindan los cuerpos en el acto del llamado amor físico, es igualmente inimaginable para alguien que no ha tenido esa ocasión de deleite. [...] el pleno y compartido orgasmo es un baño vital para ese mismo espíritu” (1991: 52). Lo mismo sostiene Octavio Paz cuando intenta señalar el problema común que tienen la mística y el erotismo para decir lo indecible:

“El acto en que culmina la experiencia erótica, el orgasmo, es indecible. Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración fija al olvido de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo.” (2004: 111)

Como se puede observar, este tipo de paradoja se asemeja bastante a las utilizadas para intentar describir la experiencia del *satori*, por eso la forma del haiku resulta especialmente acertada para dar cuenta de esta experiencia. Que se trate de una experiencia indecible resulta indiferente porque en el haiku lo importante queda a menudo fuera del texto:

“lo que se aprende
 en la cama de dos
 no tiene precio” (2003: 216)

Roland Barthes en *El imperio de los signos* señala que el haiku en sí mismo no dice nada, que no tiene ninguna significación y que la idea que asocia este género a un tipo de pensamiento profundo responde a una necesidad occidental de cargar de significado a los objetos. De esta forma el haiku no persigue resolver ningún misterio, aspira al final del lenguaje: “Todo el Zen, del cual el haikai no es sino la rama literaria, se presenta de esta manera como una práctica inmensa destinada a detener el lenguaje¹⁴” (2005: 101). Según Barthes, el *satori* es la rotura del discurso interior que constituye nuestra persona. No se trata como en una revelación en el sentido cristiano, de un saber que se comunica; es más bien una sensación que se

14. “Tout le Zen, dont le haikai n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à arrêter le langage.”

experimenta. Por eso el haiku recurre tanto al uso de la imagen, porque, de algún modo, en la imagen no hay comunicación, sino comunión.

Llegados a este punto he señalado aspectos en los que Benedetti sigue fielmente las pautas del haiku, así como sus divergencias con respecto al género. He defendido su original propuesta erótica para negarla después y rastrear sus orígenes en la propia lírica japonesa. Espero que el lector sepa comprender estas aparentes contradicciones y quizás le sirvan para ello las palabras de Octavio Paz cuando afirma en *El arco y la lira* que “el pensamiento oriental no ha padecido ese horror a lo «otro», a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el del «esto o aquello»; el oriental, el del «esto y aquello» y aun el de «esto es aquello»” (1967: 102). Más adelante, en el mismo trabajo Paz señala con relación a la imagen: “en virtud de ser inexplicable, excepto por sí misma, la manera propia de comunicación de la imagen no es la transmisión conceptual. La imagen no explica: invita a recrearla y a revivirla” (1967: 113). Sólo al aplicar este principio a la lectura de los haikus del poeta uruguayo podremos comprender el valor de su propuesta poética. Si el *satori* es la *llave*¹⁵ para entrar en contacto con la “Gran Realidad”, en esta invitación a la comunión, a participar en revivir y recrear la experiencia erótica reside el legado poético de Benedetti: el amor, en todas sus manifestaciones, como única forma de trascendencia.



Bibliografía

- BARTHES, Roland (2005): *L'empire des signes*, Paris, Éditions du seuil.
- BENEDETTI, Mario (2009): *Inventario cuatro*, Madrid, Visor Libros.
- ___, (2003): *Inventario tres*, Madrid, Visor Libros.
- ___, (1999): *Rincón de haikus*, Madrid, Visor Libros S. L.
- ___, (1995): *El amor; las mujeres y la vida*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- ___, (1991): *La realidad y la palabra*, Barcelona, Ediciones Destino, S.A.
- CANTELLA, Barbara Dianne (1974): “Del modernismo a la vanguardia: la estética del haiku”, *Revista Iberoamericana*, XL/89, n° 89, pp. 639-649.
- CHOLLEY, Jean (2000): *Haiku érotiques*, Arles, Editions Philippe Picquier.
- DELTEIL, André (1991): “Le domaine du haiku au Japon: néo-classicisme populaire” en *Le haiku et la forme breve en poesie française*, ed. André Delteil, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence.
- MATAIX, Remedios (1998): “Contra las soledades de Babel. La vocación comunicante en la obra de Mario Benedetti” en *Inventario cómplice*, ed. Carmen Alemany, Remedios

15. Véase página 11.

- Mataix y José Carlos Rovira, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 257-268.
- MONTES DONCEL, María Eugenia (1998): “Dos poemas de Mario Benedetti” en *Inventario cómplice*, ed. Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 319-330.
- PAOLETTI, Mario (1998): “La lagartija erótica” en *inventario cómplice*, ed. Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp 155-160.
- PAZ, Octavio (2004): *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, S.A.
- ___, (1967): *El arco y la lira*, México, Fondo de cultura económica.
- RAMOS, Francisco (1998): “La luz de Benedetti” en *Inventario cómplice*, ed. Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp 193-200.
- RODRÍGUEZ IZQUIERDO, Fernando (1994): *El haiku japonés / Historia y traducción*, Madrid, Hiperión.
- SABLÉ, Eric (ed.) (2003): *Le grands maîtres du Haïku*, Paris, Dervy.

Escritoras bilingües creando y recreando identidades híbridas en Puerto Rico y en la diáspora puertorriqueña estadounidense: Un análisis de las técnicas de inclusión del español en *América's Dream* (Esmeralda Santiago, 1996) y en *The House on the Lagoon* (Rosario Ferré, 1995)

Aurora Sambolín Santiago
University of Manchester

Palabras clave: Escritoras bilingües, inclusión del español en literatura en inglés, diseño de audiencia, Puerto Rico, diáspora puertorriqueña en los Estados Unidos.

Durante este artículo voy a analizar las narrativas escritas por las escritoras puertorriqueñas Rosario Ferré y Esmeralda Santiago, *The House on the Lagoon* y *América's Dream* respectivamente, y como éstas crean un imaginario de identidad puertorriqueña al incluir el español usando diferentes recursos literarios en textos en los que predomina el uso del inglés. Ambos textos fueron auto-traducidos al español por sus autoras pero en esta ocasión sólo me enfocaré en la inclusión del español en las versiones inglesas de estas novelas.

Ya que el fenómeno de la narrativa puertorriqueña escrita en inglés se origina en el contexto de la relación política entre Puerto Rico y los Estados Unidos, me parece útil presentarles una introducción a la situación política de Puerto Rico y luego una breve introducción de los trasfondos personales y literarios de ambas escritoras.

Desde 1898, Puerto Rico ha sido en la práctica una colonia de los Estados Unidos a pesar de que en 1952 se convirtió formalmente en un “Estado Libre Asociado”. Oficialmente Puerto Rico dejó de ser colonia, pero como plantea el profesor Jorge Duany en la ponencia que presentó durante el congreso Postcolonial Immigration and Identity Formation in Europe since 1945: Towards a Comparative Perspective, titulada “The Puerto Rican Diaspora to the United States: A postcolonial migration”:

The island remains under the «plenary power» of the US Congress, and residents of Puerto Rico do not enjoy all the constitutional rights and privileges of US citizenship. In particular, the island's residents cannot vote for the President and Vice-President

of the United States or for their own congressional delegates, yet they depend greatly upon the actions of these elected officials. (Duany, 2008: 1)

Como resultado de esta relación política entre Puerto Rico y los Estados Unidos, los puertorriqueños, que desde el año 1917 han sido ciudadanos de los Estados Unidos, comenzaron a emigrar a los Estados Unidos en grandes números y como resultado hay más puertorriqueños viviendo en los Estados Unidos que puertorriqueños en la isla. Es importante notar que después de los mexicano-americanos, los puertorriqueños representan la población migrante latinoamericana más grande en los Estados Unidos.

Los puertorriqueños comenzaron a emigrar a los Estados Unidos bajo dominio español pero no en grandes números. En ese momento la mayor parte de los emigrantes emigraban por razones políticas relacionadas con los intentos de derrocar al gobierno colonial español y como trabajadores y comerciantes. Otro grupo de migrantes lo constituían familias adineradas.

Los historiadores y académicos han reconocido la existencia de tres olas de emigración significativas. La primera cubre desde el 1917 al 1944 y su literatura se caracteriza por ser de índole periodística, autobiográfica y escrita en español principalmente. El inglés era usado en este periodo sólo en casos en los que los escritores se tuvieran que dirigir a una audiencia angloparlante estadounidense para explicar los problemas que estaban experimentando y cuáles eran sus objetivos.

La segunda ola, conocida como “La gran migración”, se caracterizó por el bajo nivel educativo de sus miembros y los posicionó entre los grupos minoritarios más desfavorecidos de los Estados Unidos. La literatura producida en ese periodo era naturalista y enfocada en las condiciones precarias que los puertorriqueños en los Estados Unidos estaban experimentando según se acrecentaba la marginalización de la que eran objeto y en la nostalgia por la isla y la posibilidad de regresar a ella.

La tercera ola migratoria que continúa hasta el día de hoy, se caracteriza por el tránsito constante entre la isla y los Estados Unidos y por una literatura enfocada en la búsqueda de una identidad puertorriqueña. Contrario a las dos primeras olas migratorias, a partir de los años 60, los escritores comenzaron a usar más y más el inglés como medio de comunicación literario y se esforzaron grandemente en recrear y definir su identidad puertorriqueña en el “melting pot” estadounidense. Este cambio en el idioma de algunos de los textos, también cumplió con el propósito de hacer suya una identidad híbrida que aunque tiene una esencia puertorriqueña, también tiene una fuerte influencia estadounidense. La palabra “niuyorican”, que originalmente usaban los puertorriqueños isleños para referirse a los puertorriqueños que vivían en Nueva York, tenía una connotación negativa en ese contexto pero ahora los puertorriqueños que viven en los Estados Unidos la usan para definir su identidad cultural en la diáspora. Es en este contexto en el que el trabajo literario de Esmeralda Santiago se desarrolla.

Esmeralda Santiago nació en Puerto Rico, pero se mudó a Nueva York junto a su familia cuando tenía 13 años. A pesar de que el escribir en inglés podría ser

indicativo de que Santiago se ha asimilado a la cultura estadounidense, se puede observar claramente que la cultura puertorriqueña está muy presente en su narrativa, no sólo en los temas sobre los que escribe, sino también en la manera en la que escribe incorporando la alternancia de código o “code switching” que caracteriza a las comunidades bilingües y biculturales. La búsqueda de identidad que le es común a la escritura de la diáspora también está muy presente en la trama de las novelas de Santiago. Su trabajo literario se puede comparar con otras narrativas literarias escritas por otras escritoras de la diáspora latinoamericana, pero el trasfondo híbrido que caracteriza sus novelas y sus narrativas autobiográficas y su práctica de la auto-traducción hacen que el caso de Santiago sea uno muy interesante.

Al igual que Santiago, Ferré también llegó a los Estados Unidos a la edad de 13 años, pero contrario a Santiago, quien migró junto a su familia huyendo de dificultades económicas, Ferré proviene de familia acomodada y fue enviada por sus padres a Estados Unidos (Massachusetts, luego Nueva York) para estudiar allí la escuela intermedia, superior y sus estudios de bachillerato. Ferré se ha convertido en una figura puertorriqueña muy controvertida tanto en el campo de la literatura, por su decisión de escribir en inglés desde la isla y por construir una identidad cultural híbrida que evidencia una dinámica colonialista entre la isla y los Estados Unidos y que se aleja del nacionalismo cultural prevaleciente, como en el campo del debate político-social de Puerto Rico y de la diáspora por sus expresiones en cuanto al estatus político de la isla y por el lenguaje abierto que utiliza en su narrativa considerado como tabú por algunos críticos literarios y figuras públicas. Ferré también es académica, por lo que ha participado más activamente en debates feministas, literarios y de la identidad nacional entre otros.

Aunque Santiago y Ferré ocupan espacios geográficos distintos, ambas son escritoras puertorriqueñas y transitan un espacio híbrido en el que la identidad cultural puertorriqueña, la búsqueda de identidad propia, la hibridez en cuanto al código lingüístico con el cual tejen sus narraciones y en cuanto a los actores de éstas, y la auto traducción, juegan papeles muy importantes en el desarrollo de su obra literaria.

Antes de adentrarme en las características textuales específicas de la obra de Santiago y de Ferré, quisiera introducir el modelo sociolingüístico del “diseño de audiencia” desarrollado por Allan Bell (1984) para explicar la existencia de estilos lingüísticos variados ya que este modelo me será útil más adelante para discutir las características textuales de las novelas en cuestión. Bell creó este modelo luego de percatarse de los cambios de estilo lingüístico de un presentador de noticias en una estación de radio de Nueva Zelanda. El presentador trabajaba para dos estaciones de radio que compartían un mismo estudio de grabación. Una de las estaciones tenía una audiencia con un nivel socioeconómico superior a la otra, que estaba constituida por una audiencia más amplia con un mayor número de radio escuchas con un nivel socioeconómico bajo. Bell se percató de que el presentador cambiaba de manera significativa su estilo lingüístico al cambiar de audiencia y concluyó que debido a que el contenido noticioso, el presentador y el contexto eran los mismos, y la única variable era la diferencia de audiencias, el cambio lingüístico estaba

relacionado con el deseo del presentador de noticias de acercarse a sus distintas audiencias tomando en cuenta su percepción de las normas lingüísticas de ambos grupos. En el caso del presentador, podemos inferir por el contexto que el cambio de estilo, que en este caso consistía de cambios en la pronunciación al hablar y leer el texto, tenía como propósito hacer que la audiencia se identificara con él, crear una empatía con su audiencia. En el caso de la producción de textos, una de las aportaciones más importantes de Bell es su planteamiento de que un escritor puede ser influenciado de diversas maneras y en mayor o menor medida, por una audiencia que se compone de:

- los destinatarios/*addressees* (a quienes el escritor se dirige directamente y quienes forman parte esencial del acto comunicativo)
- los oyentes principales/*auditors* (el escritor los toma en cuenta y sabe que existen, pero no se dirige a ellos directamente)
- los oyentes casuales/*overhearers* (el escritor sabe que existen pero no los toma en cuenta pues no son participantes obvios del acto de comunicación)
- los oyentes furtivos/*eavesdroppers* (el escritor ni siquiera sabe que existen)

Para efectos de esta presentación me voy a concentrar en los destinatarios y en los oyentes principales, que son los que tienen mayor influencia en la producción literaria que se distribuye comercialmente debido a que la oferta y la demanda juegan un papel crucial en la industria editorial y por ende los escritores se enfocan en ellos a la hora de crear y diseñar sus narraciones. Si aplicamos el modelo de Bell a las dos novelas en cuestión, la primera señal de diseño de audiencia es la selección por parte de las autoras bilingües de escribir sus textos principalmente en inglés y no en español. Usualmente la lengua de escritura de un texto depende del factor geográfico, del país de origen de quien escribe y de cuál sea la lengua principal de dicho país, pero en el caso de las escritoras puertorriqueñas las normas lingüísticas no operan ya que hay que tomar en cuenta el factor migratorio, la relación político-social de Puerto Rico con los Estados Unidos y el trasfondo personal de cada una. Además de estos factores es importante señalar la importancia de la propia identidad cultural de las autoras, ya que ésta determina sus alianzas, con que grupos lingüístico-culturales se identifican y por ende para quien escriben, quienes son sus destinatarios y oyentes principales. Ambas escritoras se han expresado sobre su decisión de escribir en inglés y sobre su identidad. Esmeralda Santiago dice, y cito:

Como profesional, mis ensayos, cuentos y ficciones son todos escritos en inglés para un público, ya sea latino o norteamericano, a quien es más cómodo leer en ese idioma. (Santiago, 1994: xv)

Mi puertorriqueñidad incluye mi vida norteamericana, mi espanglés, el sofrito que sazona mi arroz con gandules, la salsa de tomate y la salsa del Gran Combo. One culture has enriched the other, and both have enriched me. (Santiago, 1994: xvii)

Sobre su identidad y su decisión de escribir en inglés Ferré ha dicho:

Those who come fleeing from poverty and hunger...who began to emigrate to these shores by the thousands in the forties, are often forced to be merciless with memory, as they struggle to integrate with and become indistinguishable from the mainstream. It is for these people that translation becomes of fundamental importance. Obligated to adapt in order to survive, the children of these Puerto Rican parents often refuse to learn to speak Spanish, and they grow up having lost the ability to read the literature and the history of their island. (Ferré, 1991:47-48)

El inglés ha permitido que mis novelas circulen fuera de los limitados círculos de la isla. Eso no lo entendieron los intelectuales locales, que forman una capilla intransigente. Yo sigo redactando en español, pero me parece absurdo encasillarse. (Ferré, 1991:47-48)

Nos permite ver la realidad de dos maneras diferentes. Los puertorriqueños somos como seres anfibios, respiramos en el agua y en la tierra.” (Ferré, 1998:18)

En el caso de Rosario Ferré y de Esmeralda Santiago, se podría concluir a juzgar por sus expresiones acerca del inglés como lengua narrativa, que cuando escriben en inglés su audiencia a grandes rasgos se compone de angloparlantes que bien pueden ser migrantes puertorriqueños y/o latinoamericanos en la diáspora y sus hijos, quienes debido a su situación geográfica y a la gran presión por parte del *main stream* de asimilarlos, han perdido contacto con el español, o angloparlantes norteamericanos. Al analizar sus expresiones con más detenimiento, se podría inferir que mientras Ferré hace énfasis en una audiencia principal, estos serían los destinatarios, compuesta por migrantes puertorriqueños de primera y segunda generación, también parece dirigirse en segundo lugar, como oyentes principales, a un público “fuera de los limitados círculos de la isla”. Santiago por otro lado habla de su audiencia en términos más generales. Estas son sólo observaciones, pero es necesario hacer un análisis más preciso de las características textuales de los textos literarios de ambas autoras para argumentar con más contundencia.

Un autor puede expresar su identidad lingüístico-cultural a través de su narrativa utilizando diversos recursos literarios. El más obvio y evidente es la temática. *América's Dream* tiene como personaje principal a América, una mujer de mediana edad que trabaja como empleada doméstica en un pequeño hotel turístico en Vieques, una isla-municipio que se encuentra al este de Puerto Rico, donde vive con su madre y su hija adolescente. Tras enfrentar problemas con su hija, su madre alcohólica y con el padre de su hija, con quien sostiene una relación de abuso físico y emocional, América migra a Westchester, Nueva York donde trabaja como empleada doméstica y niñera para una familia que conoció en Vieques mientras estaban de vacaciones en el hotel en Vieques donde trabajaba. Durante el transcurso de la novela, América se ve obligada a convivir con una cultura y un idioma que le son ajenos, y entra en un proceso de redefinición personal y cultural.

Al exponer las diferencias entre una familia puertorriqueña en Puerto Rico, una familia puertorriqueña en la diáspora neoyorquina y una familia estadounidense de Nueva York Santiago recrea la identidad puertorriqueña de su América y la contrasta con la identidad híbrida de los personajes puertorriqueños que viven en la diáspora. La temática de *América's Dream* es una temática con la que se identifica el lector bilingüe marcado por la migración de una manera u otra, por lo que es un recurso que Santiago utiliza para acercarse a su audiencia principal o a sus destinatarios. En el caso de *The House on the Lagoon*, en la cual Isabel Monfort, el personaje principal, escribe un manuscrito a manera de novela histórica, para preservar y reconstruir la historia de su familia y de la familia de su esposo Quintín Mendizábal, Ferré narra los hechos históricos del siglo XX que unieron a Puerto Rico y a Estados Unidos y que construyeron al Puerto Rico de hoy que aunque es muy puertorriqueño lingüística y culturalmente, ha sido fuertemente influenciado por la cultura y la sociedad norteamericana. La forma en la que Ferré relaciona la historia familiar de las familias de los protagonistas con la historia de Puerto Rico parece ser parte de la intención de Ferré de facilitarle el acceso a una audiencia angloparlante que carece de un trasfondo histórico social para entender el fenómeno político, social y cultural que es Puerto Rico.

Al analizar los recursos de escritura creativa que utilizan las escritoras en cuestión, la hibridez lingüística presente en sus textos es evidente ya que aunque ambas escriben en inglés, Santiago para proyectar su realidad lingüística y Ferré para expresar su ideología y para abrirse paso en el mercado anglo y dar a conocer su obra, a menudo se sirven del recurso de la alternancia de código o “code switching” e intercalan palabras, frases y/o diálogos en español logrando transmitirle a sus lectores una identidad que aunque tiene sus raíces en una identidad puertorriqueña, es una identidad híbrida, transnacional. A pesar de que ambas escritoras se sirven de diferentes recursos lingüísticos para incluir el español en textos escritos mayormente en inglés y así representar metafóricamente la realidad lingüístico-cultural que viven, la medida en que utilizan estos recursos varía de escritora en escritora e incluso dentro de un mismo texto. Es por esto que es necesario examinar las instancias concretas del uso de este recurso en sus textos para poder determinar si es parte de un diseño de audiencia que favorece al lector monolingüe acercándole el texto sin que el mismo tenga que hacer mayores esfuerzo (familiarización / Venuti: 1995), o si es necesario que éste acepte sus limitaciones lingüísticas y se sirva de materiales de consulta que lo ayuden a entrar en el mundo híbrido de las escritoras, beneficiando así al lector bilingüe (extranjerización / Venuti: 1995). Veamos a continuación algunos ejemplos de la inclusión del español en *The House on the Lagoon*:

- a) “Father and Mother met at Ponce’s *fiestas patronales* for the Virgen de Guadalupe.” (p.140)
- b) “Albatross were often seen gliding over the swamp, looking for a safe place to spend the night, and from time to time one could even see a tiger-eyed *guaragua*, the nearly extinct local eagle, perched on one of its branches.” (p.10)

- c) “Slowly but surely, however, a bit of juicy gossip would slip out, or a risqué joke or expression which could only be rendered in Spanish: “*Estaba más jalao que un timbre e guagua*” (He was as drunk as a skunk); or “*Eramos demasiados y parió la abuela*” (There were already too many of us, and then Grandma got pregnant).” (p.94)
- d) “She brought two *jibaritas* from the mountains of Cayey to help her keep the country house spick-and-span, and taught them to mop the floors with Clorox, disinfect the toilet bowl, and scrub the bathtub.” (p.92)
- e) “Her specialties were «ladyfingers,» «*coconut kisses*,» and «guava meringue on custard,» a dessert she proudly renamed «floating island» in homage to Puerto Rico.” (p.104)

En la mayor parte de los ejemplos citados, exceptuando el último ejemplo en el cual el lector no tiene acceso al verdadero significado de “coconut kisses”, Ferré utiliza el contexto, la explicitación y la traducción con paréntesis para acercarle el texto al lector sin que él mismo tenga que hacer mayores esfuerzos para acceder al significado de las palabras en español incluidas por la autora. Veamos ahora algunos ejemplos de la inclusión del español en *América’s Dream*:

- a) “An orange Isuzu passes her, driven by an Americano with skin pale as clam meat.” (p. 12)
- b) “A público passes in the opposite direction, and the driver waves at her. It is an air-conditioned van for twelve passengers, full of tourists gawking at the lush vegetation and doubtless at the brightly dressed women walking along the road.” (p.16)
- c) “¡Rosalinda se escapó!” “At first she doesn’t quite understand what Ester means by Rosalinda has escaped.” (p.2)
- d) “She picks them up with a paper towel, rolls the whole thing into a ball. “¡No les da verquenza!” she mumbles as she dumps the mess into the trash can.” (p.79)
- e) “His father took him to New York. We all thought it was better this way.” “Así son las cosas,” she sighs.” (p. 39).
- f) “It’s all uphill from Esperanza to Destino.” (p.16)

Otro recurso lingüístico usado principalmente por Santiago y en menor grado por Ferré es el de la transcripción fonética del discurso oral¹. Esta técnica está presente en el texto cuando América interactúa con personajes angloparlantes y se ve obligada a comunicarse oralmente en inglés ya que estos personajes hablan muy poco español o no hablan nada de español. Al usar esta técnica de transcripción que incorpora un sistema de deletreo que corresponde a la recepción por parte de América del discurso oral de personajes angloparlantes y a su producción oral del inglés, Santiago hace que el lector, especialmente el lector angloparlante, sienta en carne

1. Ver tabla con ejemplos en pp. 10.

propia la incomodidad lingüística que siente América cuando tiene que participar del acto comunicativo en un idioma que no domina. De esa forma logra que el lector angloparlante camine unos pasos en los zapatos del migrante que tiene que sufrir las consecuencias de la desigualdad lingüístico social que enfrenta el español frente al inglés. La primera vez que leí *América's Dream* se me dificultó como hispanohablante leer las instancias de transcripción fonética y entender lo que los personajes querían decir, lo que significa que al lector angloparlante se le dificulta aún más descifrar estos diálogos. En este sentido, el lector angloparlante tiene que hacer un esfuerzo para tener acceso al texto por lo que con esta técnica Santiago extranjeriza el texto tomando en cuenta a una audiencia angloparlante. La transcripción fonética está presente también en *The House on the Lagoon*, pero sólo en algunas instancias y Ferré la utiliza para mostrar diferencias en cuanto a la pronunciación construyendo así la identidad lingüística de sus personajes.

Al analizar en conjunto las técnicas usadas por Santiago y por Ferré para incluir el español en narrativas construidas principalmente en inglés, podemos concluir que las mismas aportan a la recreación de identidades híbridas y a la descripción y definición de los espacios híbridos por los que ambas transitan. Ambas escritoras toman en cuenta a una audiencia híbrida compuesta por lectores monolingües del inglés y por lectores bilingües aunque debido a la cantidad superior de instancias de inclusión del español en el caso de Santiago y al hecho de que cuando incluye palabras o frases en español no las marca con itálicas contrario a Ferré, podríamos decir que Santiago favorece más al lector bilingüe con su diseño de audiencia haciendo que el lector monolingüe tenga que esforzarse para tener acceso a la totalidad del texto y no sentirse excluido. Ferré parece estar más inclinada a diseñar su texto con el lector monolingüe en mente al suplirle al lector información que lo ayude a entender la situación histórico social de Puerto Rico y al contar con menos instancias de uso del español en su narrativa.

Transcripción fonética del discurso oral	
<i>América's Dream</i>	<i>The House of the Lagoon</i>
Recepción del discurso oral:	Pronunciación del español:
<ul style="list-style-type: none"> • “Izevrydinalride?” 	<ul style="list-style-type: none"> • “...who insisted, during endless royal audiences at the court of Kaiser Wilhelm II, that Puerteriko be made a German naval base...” (p.30)
<ul style="list-style-type: none"> • “Any word from your daughter?” “It all sounds like one long word she’s never heard: eniwoidfromerdora.” (p.35) 	
<ul style="list-style-type: none"> • “Whasgoneonere?” (p.2) 	

Producción de discurso oral:	Pronunciación del inglés:
• “Ay don no!” (p.2)	• “They pronounced it “San Gibin,” as if in honor of an obscure Catholic saint.” (p.131)
• “Ees my dohter,” (p.3)	
• “She in trubel.” (p.3)	

Bibliografía

- BELL, Allan (1984): “Language Style and Audience Design”. en Coupland, N. and A. Jaworski (1997, eds.) *Sociolinguistics: a Reader and Coursebook*, ed. New York, St Mattin’s Press Inc., pp. 240-50.
- ESPINOSA, Javier (1998): “¿Por qué hiciste eso, Agapito?”, entrevista a Rosario Ferré en diario *El Mundo*, 31 de julio, pp. 18.
- DUANY, Jorge (2008): “The Puerto Rican Diaspora to the United States: A Postcolonial Migration?” Ponencia presentada en el congreso Postcolonial Immigration and Identity Formation in Europe since 1945: Towards a Comparative Perspective, ed. Berghahn : Amsterdam, Países Bajos
- FERRÉ, Rosario (1991): ‘Destiny, Language, and Translation; or, Ophelia Adrift in the C & O Canal’ In *Women’s Writing in Latin America: An Anthology*, eds. S. Castro, S. Molloy y B. Sarlo, Oxford, Westview Press, pp. 88-94.
- , (1995): *House on the Lagoon*, Nueva York, Farrar, Strauss & Giroux
- , (1996): *La casa de la laguna*, Nueva York, Editorial Emecé
- SANTIAGO, Esmeralda (1994): *Cuando era puertorriqueña*, Nueva York: Vintage Español
- , (1997): *America’s Dream*, London: HarperCollins Publisher
- , (1996): *El sueño de América*, Nueva York: HarperLibros
- United States Census 2000 (2001) *The Hispanic Population*, (Washington, D.C.: U.S. Bureau of the Census)
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, London and New York: Routledge.

América Latina en su *otra* literatura: ¿la periferia contraataca? Reflexiones en torno a la fabulación y recepción del *más allá* continental

Mauricio Zabalgoitia Herrera
Universitat Autònoma de Barcelona

Palabras clave: Identidad continental; escritura apátrida; mundialización de la cultura; literatura posnacional.

Varias constantes, líneas de fuerza y discursos han atravesado el cuerpo de la literatura latinoamericana moderna desde su probable nacimiento formal tras las independencias decimonónicas (1810-24). La idea misma acerca de la posibilidad de una literatura independiente y con identidad continental —aparentemente cohesionada desde el sincretismo entre lo hispano europeo y lo natural americano— ha resultado ser una constante puesta en circulación una y otra vez a lo largo de las *distintas* historias nacionales, incluso cuando ésta —la literatura latinoamericana— se ha negado o suprimido con afanes mundializantes. El canon, en estrecha relación con la autodenominación identitaria, como en toda historia literaria, se ha construido y reconstruido desde diversas instancias: esto es, desde dentro o fuera; desde una invocación de la metrópoli colonial o desde la búsqueda de lo *original americano*; desde preocupaciones formales, estéticas y de fabulación o desde intereses hegemónicos y de poder discursivo o editorial; desde un americanismo puro, uno híbrido o uno europeizante; o desde tópicos puestos en circulación por un *boom* que poco a poco fue reducido al componente exótico del realismo mágico. Y aquí aparece esa otra línea de fuerza continental que tras los grandes proyectos de enunciación de las modernidades patrias ha venido incidiendo por sobre la fluctuante corporeidad de una literatura que va de México a La Tierra del Fuego en Argentina; esta línea ha sobrevolado el continente casi desde el momento en que Colón enunció “el primer discurso literario hispanoamericano”, en 1492, fundamentado, como bien se sabe, en mitologías, categorías semánticas, semióticas, ideológicas y terminológicas europeas (Caballero).

Se trata de una cuestión que ha permanecido, acaso, como una presencia *otra* —unas veces en el fondo del texto; otras, marcadamente en la superficie— en todo el proceso de creación de las obras literarias. Desde los criollos, que rearticularon

el barroco español en la colonia, hasta los autores que actualmente son traducidos a varios idiomas, las preguntas relacionadas con el lugar de la literatura latinoamericana en el mundo han venido articulando una particular historia de esta literatura posoccidental, calificativo no exento de polémica, pero que parece adecuado para leer esta historia literaria desde el binomio occidental-posoccidental que Walter Mignolo (1998) ha venido construyendo desde sus lecturas de Fernández Retamar.

Entonces, una historiografía revisionista, centrada en los momentos en los que la *inteligencia americana* se ha preguntado el cómo y el dónde mundial de sus constructos literarios —sean nacionales o nacional-continenciales—, acaso permitiría entender por qué autores de fama y recepción mundial reciente han declarado la muerte de la literatura latinoamericana (Jorge Volpi); o su fugaz espacialidad y la maleabilidad de sus fronteras (la antología *Cuentos apátridas*, Fernando Iwasaki); o han sobrevalorado y exagerado urbes mundializadas capaces de competir con las metrópolis de Europa y Estados Unidos (Alberto Fuguet). Dicha *nueva historia* posible de la literatura del *Nuevo Mundo* —si es que aceptamos de buena vez que numerosas formas coloniales e imperialistas siguen condicionando y atravesando las geografías de las que alguna vez fueron las *Indias Occidentales*— tendría que dar cuenta de los insistentes proyectos de construcción de las naciones y de “Nuestra América” —en términos de Tomás Moro—, como se ha venido haciendo, pero en una estrecha relación dialéctica entre dichas utopías, metarrelatos y la presencia invencible del centro, del canon europeo y de otros cánones, menos afortunados, como el enunciado por Harold Bloom; quien como es bien sabido, fue incapaz de adentrarse a “machetazos” en la selva de las letras hispanoamericanas, retomando la excelente metáfora de Ángel Rama (1982: 3).

Esta aproximación, muy probablemente, mostraría que entre la necesidad de autonomía moderna y la necesidad de recepción posmoderna, la preocupación por el *otro*-colonizador y por el *otro*-occidental o imperialista no se ha abandonado y constituye tanto uno de los discursos fundacionales como una constante insalvable en la literatura de América Latina. Desde que Simón Bolívar pusiera en circulación la idea de unidad en el *Discurso de Angostura* de 1819 —“Unidad, unidad, unidad, debe ser nuestra divisa” (cfr. Caballero)—, hasta que algunos jóvenes escritores de los años 1990 declararan, de México a Colombia, de Venezuela a Argentina y el Perú, que el mundo entero era su espacio a fabular y que la nacionalidad era un mero accidente, la preocupación por España, Europa y Estados Unidos —es decir, el terriblemente nombrado *Primer Mundo*— no ha cesado. Y el objetivo, entonces, de un recorrido revisionista podría ser el aceptar una *independencia imposible*, pero no como una resignación pesimista, ni como una rendición a los poderes y discursos, ni como una invitación deshistorizada con un afán comercial, neoliberal y conservador —que es como se ha podido leer la teoría literaria de Volpi—, sino al contrario, como una renovación de discursos críticos frente a modos y formas reinventadas de neoimperialismo, control y violencia epistemológica.

Por nombrar sólo algunos ejemplos destacados, la línea de la cuestión de especificidad y universalidad de la literatura latinoamericana tendría que construir-

se desde las enunciaciones de Jorge Luis Borges que ya en 1932 profería un cosmopolitismo que abarcaba toda la cultura occidental; de Alfonso Reyes, que hacia 1936 declaraba en sus “Notas sobre la inteligencia americana” una “mayoría de edad” de la cultura americana, un “derecho a la ciudadanía universal”; de Edmundo O’Gorman, quien en su *Invenición de América* de 1958 declaraba ya una frontera problematizada entre el Nuevo y el Viejo Mundo, ahí en donde el movimiento imperial, aún después de la independencia y la aparente decolonización, ejerció “un proceso inventivo de un ente hecho a imagen y semejanza de su inventor” (Caballero); de Fernando Aínsa, que en *Los buscadores de la utopía* (1977) antecede los vigentes estudios imagológicos mostrando cómo la representación latinoamericana se conforma con imágenes que la preceden en la historia occidental, prefigurándose como un tiempo y un espacio dispuesto a la fabulación utópica; de Octavio Paz, que desde la década del *boom* de la novela y hacia bien entrados los años 1970 no se cansó de repetir que la ya universal y leída literatura latinoamericana tendría que dar no sólo una visión de su mundo, sino además una visión latinoamericana del mundo entero (cfr. Caballero y Guerrero); y por último, y por no hacer de esta lista una enumeración interminable de enunciados relacionados con la identidad, la otredad y la universalidad, de José Luis Martínez que en *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana* (1972) proponía ya un canon que intentaba resolver la encrucijada entre ser uno, ser diverso y ser mundial.

Releer la historia literaria continental desde los umbrales de la identificación o negación de la imposibilidad de decolonización, tal vez pondría en primer plano enunciados y reflexiones que muchas veces se han visto opacados por otras narrativas de mayor poderío, como el fantasma del *boom* que tanto sigue interesando en las universidades no latinoamericanas, o los recurrentes estereotipos del territorio exótico, renovados una y otra vez, incluso por el clímax de la modernidad literaria representada por la escritura del realismo mágico; o las lecturas reductoras de los procesos nacionales continentales y de sus artefactos culturales de representación y fabulación, cometidas desde instancias de hispanistas no hispánicos, que más que preocuparse por *escuchar a la subalternidad* —si es que cabe la cita al conocido debate en torno al ensayo de Spivak— parecen querer mantener particularidades y consumir *diferencias*, buscando acaso formas de cultura *lejanas* —negando paradójicamente globalizaciones y mundializaciones culturales— que resalten por su inmutabilidad, su resistencia a los procesos modernos y al desarrollo. En este sentido, la inigualable recepción de novelas como *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, *Ardiente paciencia* (1985) de Antonio Skármeta o *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, no sólo por un lector mundializado, sino por una crítica occidental periodística y académica, parece mostrar bien qué es lo que se quiere leer cuando se habla de literatura de América Latina contemporánea y cuál es su especificidad y su aportación a la universalidad, que no al canon. Ni hablar ya de lecturas ideologizadas que han querido ver en literaturas del *Tercer Mundo*, *a priori* nacionales, un elemento único de cohesión, una única posibilidad obsesiva: la de la construcción y puesta en circulación de “alegorías nacionales”, sea como sea y

desde donde sea, como quiso creer Fredric Jameson (1986) en el que es, acaso, su más desafortunado ensayo.

Y esto entonces conlleva a una serie de cuestiones. Si se acepta lo que aquí se ha nombrado como una *independencia imposible*, ¿qué tipo de actitud debe tomar la literatura latinoamericana de mayor recepción actual, en la llamada situación posnacional, en relación con su especificidad cultural e histórica? Y ¿cuál es la tradición que América Latina y su literatura deberían preservar frente a un humanismo *demasiado genérico* (Polet, 2002: 43) que exige simplificaciones, recortes y traducciones de toda emisión cultural para su rápido consumo mundial? Ambas cuestiones se dirigen hacia aspectos clave que se relacionan con un marcado desplazamiento de las literaturas *serias* recientes hacia espacios y universos en los que las problemáticas nacionales ya no parecen ser el centro del interés narrativo. Del mismo modo, las realidades inmediatas, que hacia la década de los setenta tanto preocuparon a una serie de autores que le reprocharon a la novela totalizante su artificio y su falta de compromiso con la desigual, injusta y cruel realidad continental, parecen no ser ya material para la fabulación. Y mucho menos para la representación, si es que es posible todavía concederle al autor de novelas el estatuto de sujeto privilegiado de representación. Ahora bien, a pesar de elogios y admiraciones confesos al *boom*, la literatura latinoamericana actual de mayor recepción tampoco parece querer resolver encrucijadas entre tradiciones y modernidades, ni llevar a cabo enunciaciones cosmogónicas de alcance mítico, existencial o fantástico desde lo natural americano, o lo criollo o lo americano en sí. Fuera se queda, eso sí, cualquier escritura próxima al realismo mágico; sus *modelos* de tradición están más próximos a Vargas Llosa o Carlos Fuentes.

Entonces, si el pasado nacional, si el problema de la identidad, si las cosmogonías del “yo” y el “nosotros” o las realidades sociales y políticas no son las materias primas de *esta* literatura latinoamericana, ¿ésta lo es en el sentido en el que se ha venido definiendo a lo largo de, por lo menos, doscientos años? ¿Existe una literatura latinoamericana hoy? (Fornet, 2007). Si se lleva a cabo un rápido repaso por la literatura crítica que determinados autores de recepción internacional han venido produciendo en los últimos veinte años, se puede tener acceso a un discurso, más o menos cohesionado —salvando diferencias regionales, curiosamente—, que pretende unir la obra de autores de gran diversidad temática —como las del mexicano Jorge Volpi o las del peruano Fernando Iwasaki—, así como escrituras diversas —más cerca o lejos de un canon más bien moderno-tradicional en el que Faulkner o Thomas Mann parecen ser los hitos máximos— y mayor o menor fortuna en el mercado mundial, o en el nacional. Del mismo modo, aspectos relacionados con la vigencia o muerte de una literatura continental vuelven a situarse en la superficie de las reflexiones teóricas y es que, si las viejas dicotomías que han recorrido desde sus orígenes a la literatura latinoamericana se han agotado —campo/ciudad; regionalismo/cosmopolitismo; barbarie/civilización; América/Europa (Caballero)—, cuestión poco probable, o simplemente se suprimen, ¿a qué imaginario pueden adscribirse novelas y narraciones que se sitúan en un más allá continental? Y si

no son formas –tradicionales, experimentales, contraculturales o posmodernas—de las literaturas particulares –mexicana, colombiana, peruana— ¿de qué son formas? Abiertas declaraciones apátridas y cosmopolitizantes, resultado tanto de las fuerzas de la mundialización económica y cultural, como de la falta de proyectos viables y funcionales a escala supranacional (Fornet, 2007), parecen erigirse como respuestas desde puntos de vista en los que la serie de fracasos, recaídas y crisis nacionales y continentales han calado hondo y han terminado por agotar la credulidad en relatos y narrativas, no solo patrias sino también americanas. En este sentido, puede ser que la gran última gran crisis de la modernidad en el siglo XX, en América Latina haya sido, de nuevo, particularmente problemática por una cuestión doble: no sólo se agotaron los grandes relatos occidentales, también los nacionales y los americanos posoccidentales. Y uno de estos relatos, sin duda, es el de la existencia de una literatura consciente de sí misma como tal y con un proyecto supranacional común (Fornet, 2007).

Y es que al parecer son otras las líneas de fuerza y discursos que inciden por sobre el fluctuante cuerpo de un edificio literario en crisis. En este sentido, resultan representativas las declaraciones de los artífices de *McOndo* o el *Crack*; aunque, finalmente, sus escrituras y fabulaciones resulten ser marcadamente distintas –tardoposmodernas, urbanas y *ciberpop*, las de los sudamericanos; modernamente convencionales las de los mexicanos, por lo menos en novelas como *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi o *Amphitryon* (2000) de Ignacio Padilla—, un horizonte de expectativa engloba sus discursos, renovando una vez más la obsesiva cuestión continental: ¿quiénes somos y qué podemos hacer en el mundo? (¿o sería, acaso, cómo podemos *diluirnos* en el mundo?) Y sólo por eso, más allá del lugar en el que han nacido, su escritura es latinoamericana.

Ahora bien, esta particular línea de fuerza que renueva la tradicional cuestión de la *mismidad* y la *otredad* tiene su inicio a principios de la década de los noventa, desde un acto de revelación de la condición hispánica, cometido por autores nacidos todos a partir de la década de los sesenta —excepto Roberto Bolaño, quien podría verse como una suerte de artífice involuntario de tan particular mundialización. Entre los elementos que unen a esta serie de autores está el hecho de que no experimentaron “las convulsiones ideológicas de sus predecesores” y tal vez por esto, no se involucraron en los problemas esenciales de sus geografías nacionales, dice Fornet (2007) parafraseando un paródico texto de Volpi; lo que se aprecia en estas narrativas es un total desarraigo, así que resulta muy difícil descubrir –acaso por determinados regionalismos que se escapan— “la nacionalidad de cada uno de ellos” (Fornet, 2007). Curiosamente, mientras que la academia se plantea nuevas tareas teóricas esencialmente latinoamericanistas –transculturación, hibridez, heterogeneidad, multiculturalismo—, abriendo el canon a lecturas periféricas, marginales y subalternas, los autores metropolitanos de novela, licenciados en universidades nacionales y postgraduados en Estados Unidos o Europa, parecen querer obviar tareas decolonizadoras y hacer caso omiso a empeños por desmontar las formas coloniales sobrevivientes (Caballero, 2009). Se instalan, entonces, en una intencio-

alidad no utilitaria de la narrativa de ficción; en formas de escritura y de fabulación que no buscan ni subvertir, ni transgredir, ni tematizar las lógicas de la conflictiva modernidad latinoamericana. Aunque no todos: la nueva novela histórica, literaturas femeninas de intención subversiva hacia el patriarcado o literaturas emergentes de voces hasta hace poco no representadas –o incluso subgéneros recientes provenientes de problemáticas realidades, como la *narconovela*— renuevan, sea desde la simple representación o desde la desestabilización abierta, un compromiso con lo nacional-continental.

Pero en lo que aquí interesa, resaltan las intenciones de determinados autores que son los que han logrado una recepción mucho mayor, recientemente, en la *Re-pública mundial de las letras* (Jorge Volpi e Iwasaki en España y Europa; Alberto Fuguet en Estados Unidos, por ejemplo). Intenciones que se dieron en “sincronía”, mostrándose con esto que más que ímpetus aislados de universalidad, son síntomas de una cara más de la problemática identitaria. Así, irrumpen hacia mediados de la última década del siglo XX sendas enunciaciones con la pretensión de erigirse como los puntos de referencia de la “nueva literatura” (Fornet, 2007). En 1996, Alberto Fuguet y Sergio Gómez construyen una antología, la célebre *McOndo*, con muchas más intenciones que dar cuenta de un panorama de lo que se escribía en esos momentos en el continente. En un rápido repaso, esta antología nace de una anterior, *Cuentos con walkman* (1993), preparada por los mismos autores, en la que se reunían relatos de escritores menores de 25 años. Una cita del prólogo dice mucho acerca de la noción de literatura que engloba a estas dos ediciones. Los autores aseguran que leer dichos relatos

... es como recorrer un Santiago lleno de *smog*... enchufado a un *walkman*, con la Rock and Pop haciendo ruido, mirando en un televisor portátil un capítulo viejo de Plaza Sésamo, ventilándose con el último número de la *Zona*... el viaje avanza áspero entre calles de neones, malls, edificios en construcción, piscinas llenas de cloro y arbustos con formas de elefantes y jirafas. (Fornet, 2007)

Como bien ha señalado Fornet, el espacio que habitan estos relatos es el de la prosperidad; su tradición no es la literaria, sino la de la imagen, y se caracterizan por ser tan apolíticos que llegan a constituir una cierta ideología (Fornet, 2007). En estas tramas se trataba, de algún modo, de apoderarse de los temas globales de la cultura urbana, hibridizada en América Latina por los medios de comunicación –MTV Latino a la cabeza, con todo y su imaginario apocalíptico y tecnologizado, propio del cambio de milenio. Hasta aquí nada nuevo, en la literatura occidental mundial abundan ejemplos de este tipo de literatura pop juvenil, tan fascinada como desencantada por la vida posmoderna. Lo que sí habría que resaltar de *McOndo* es su actitud hacia la identidad. En el prólogo lo dejan muy claro: la pregunta es “¿quién soy?” –no “¿quiénes somos?”— en un mundo que presenta una disyuntiva muy específica: “¿se debe elegir Windows 95 o Macintosh?” (Fuguet y Gómez, 1999: 14). Afirmaciones que no hacen más que mostrar que los procesos de mun-

dialización económica y publicitaria se instalaron en todas las metrópolis y que un cierto nihilismo “post” se adaptó a todas las formas culturales con enorme facilidad, bajo el cobijo de nuevas narraciones de gran penetración, como aquellas que se dedicaron a hacer creer a los jóvenes de todas las culturas *civilizadas* que el mundo entero les pertenecía y que estaba allí, esperándoles, tanto para ser visitado y consumido, como para ser fabulado.

Más allá de algunas particularidades que bien tendrían que ser discutidas sobre *McOndo* —algunas de éstas relacionadas con ese dar cuenta de un tipo de literatura que intentó otorgar coherencia al continente desde la no-identidad y acaso desde la deshistorización—, un aspecto determinante que une la postura de Fuguet y ciertos autores próximos a sus antologías con grupos o autores de México, por ejemplo, es el rechazo —paródico, irónico— de un cierto tipo de escritura de elementos míticos o mágico-realistas, materializada en Gabriel García Márquez, en un extremo, y en Juan Rulfo, en el otro —salvando diferencias estéticas y formales, pero respetando similitudes de autoridad literaria. El grupo de autores agrupados bajo el *Crack* hizo su aparición, también en 1996, mediante la publicación de varias novelas que luego cobrarían sentido en la lectura de un manifiesto escrito a cinco manos. En éste, se afirmaba que determinadas características formales y temáticas de dichas obras no eran producto de la casualidad, sino de una fuerza emergente de la literatura hispanoamericana que buscaba, entre otras cosas, mucha más complejidad y exigencia formal y estructural que la del llamado *posboom* —tendencia que estos autores veían como una cierta vulgarización de la *mejor* literatura de la modernidad continental. La escritura de estos jóvenes autores pretendía conectar con las novelas polifónicas y totalizantes, a la par que llevar a cabo experimentos formales con el lenguaje, sólo que con un repetido y hasta obsesivo principio: la dislocación y desubicación del espacio y tiempo mexicanos. En un rápido vistazo a su manifiesto, la conexión con la tradición mexicana sólo permitía la revalorización de determinados autores que entroncaran con una tradición europea (José Emilio Pacheco, Sergio Pitol). Su tradición, entonces, su canon, se erigía por sobre Cervantes, Sterne, Rabelais y Dante —nombres dados por Ignacio Padilla—; Palou abrió dicho texto con un mandamiento: “Amarás a Proust sobre todos los otros” (*Manifiesto Crack*). Ricardo Chávez Castañeda veía en las novelas del *Crack* una tendencia al riesgo, a la exigencia, a la rigurosidad y a la voluntad totalizadora (*Manifiesto Crack*).

La recepción nacional del *Crack* fue dispareja, no demasiado contundente en sus inicios y muchos críticos remarcarían el artificio de su envoltura frente a la baja calidad de sus novelas (Sánchez Nettel, 1998: 46). Y muy probablemente esta iniciativa habría quedado en el olvido si no es que algunos de sus miembros, los que hoy son los autores mexicanos recientes más traducidos y aparentemente leídos en el mundo, ganaran sendos premios promovidos por la industria española. Ahora bien, las diferencias con los artífices de *McOndo* son notables. Los mexicanos buscaban crear historias “... cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, fuera cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno” (*Manifiesto Crack*); los chilenos más bien querían ficcionalizar su realidad como cualquier escritor del

Primer Mundo (Fornet, 2007). La coincidencia, sin embargo, vuelve a estar en la situación del *yo* nacional y el *yo* latinoamericano frente al exterior occidental. Las tramas de las novelas lo confirman. Tanto Volpi como Padilla dedicaron su fabulación a la Europa de la Segunda Guerra Mundial, al nazismo y a la configuración de lo que podríamos resumir como el mal occidental del siglo XX. En este sentido, así como la geografía colonial y poscolonial latinoamericana ha sido abordada desde su estereotípico exotismo por propios y ajenos, ¿no es ya la Alemania nazi un decorado y un semillero de ambientaciones y tramas? Y lo mismo podría decirse de novelas de Paz Soldán, Fresán, Iwasaki o Ruy Sánchez en relación con otras geografías mundializadas. Volpi y Padilla, desvinculados del juvenil *Crack* y reagrupados en España junto con esos otros apátridas de las letras hispanoamericanas, cometieron una particular fuga: la de los espacios míticos modernos, Macondo y Comala, de una literatura a la que ya no pretenden pertenecer. Ahora, ¿es esa fuga, paradójicamente, una marca de identidad literaria latinoamericana?

El clímax de las intenciones mundializantes parece ser el Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos que Seix Barral promovió en Sevilla a finales de junio de 2003. Las distintas intervenciones ahí presentadas, revisadas y adaptadas a la muerte de Bolaño —el Encuentro fue su última actividad pública—, se editaron en *Palabra de América* (2004). Más allá del homenaje que en estos textos los distintos autores le rinden al que terminaría por ser el autor más leído, alabado, reseñado y famoso del subcontinente —cuya escritura y fabulación poco tiene que ver, ciertamente, con manifiestos o líneas de fuerza globalizantes—, el fantasma de la dicotomía entre *mismisidad* y *otredad* vuelve a aparecer en cada intervención. Basta con repasar algunos de los títulos: “Herencia, ruptura y desencanto” de Jorge Franco; “La literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática” de Edmundo Paz Soldán; “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados” de Fernando Iwasaki o “El fin de la narrativa latinoamericana” de Jorge Volpi. De un modo u otro, todos los textos renuevan la vieja pregunta: ¿quiénes somos y qué hacemos en la literatura?

Destaca la inteligente lectura de la historia de la recepción hispanoamericana en España, que Iwasaki lleva a cabo desde esa ironía desenfadada que caracteriza su escritura. La *independencia imposible* se resume en la idea de que en España sólo existe lo que se publica en España. Pero destaca aún más un particular acto de habla, proveniente, eso sí, de una subalternidad opacada por la fuerza hegemónica del *boom*, en el que él pide que no se le lea como a sus antepasados, que se le saque de un contexto histórico y socioeconómico —la tradición fijada—; que se lea como se lee a Homero, Stendhal, Tolstoi o Henry James y no “en el fondo oscuro y triste de una vasija de barro” (Iwasaki, 2004: 122). Queda claro cómo pide que se le lea a él; lo que no queda resuelto es cómo debe leerse esta última frase.

Volpi lo que presenta en este contexto es una fábula; propone la lectura de un artículo publicado en el año 2055, titulado “Cincuenta años de literatura hispánica, 2005-2055: un canon imposible” (Volpi, 2004: 206). Repleto de guiños paródicos al papel de la academia latinoamericanista estadounidense, el ficcional texto firmado

por el profesor Lucius J. Berry declara la muerte de la literatura “hispanica” —España ha sido anexada a los millones de hispanohablantes americanos— tras la caída del *boom*. Destaca el ejercicio de autoparodia ahí en donde parece dirigirse a lo que la crítica ha visto en autores como él. *McOndo* y el *Crack* son ironizados por Volpi mediante los elementos con los que fueron atacados en su momento. De hecho, esta intervención funciona como una respuesta lúdica a las críticas que su escritura, y la de sus contemporáneos mundializantes, han recibido. El futurista y desencantado discurso de Volpi declara no sólo la muerte de la literatura hispanica sino la pérdida total de las identidades locales y continentales. Se burla abiertamente de la descabellada posibilidad de que los autores latinoamericanos de fin de siglo se atrevieran a fabular territorios “universales”. El texto ficcional termina y da paso al verdadero texto, el de Volpi. En éste lleva a cabo reflexiones que relacionan a la literatura latinoamericana —como entidad fija en una tradición netamente occidental— con la crítica académica; su simplificación de los estudios poscoloniales a una cuestión de “culpa histórica” es memorable. Tras un rápido repaso histórico, este autor deja ver su verdadera preocupación y su idea de qué es lo que ha pasado, hacia finales del siglo XX, con la recepción occidental de la literatura latinoamericana: ésta ha sido reducida al realismo mágico y a los clichés y estereotipos desprendidos de éste y, desde ahí, lleva a cabo una cuidada defensa de los que él considera son los grandes escritores “cosmopolitas”, Carlos Fuentes a la cabeza. De este modo, lo que Volpi hace es renovar un canon particular, ése con el que su propia escritura mejor conecta. La fuente teórica primordial de este cosmopolitismo bien resuelto entre localidad y universalidad es el texto de Fuentes de 1969: *La nueva novela hispanoamericana*. El canon que propone Volpi se constituye por autores como Aíra, Piglia, Pitol, Boullosa o Sada —los de una generación anterior— y en quienes él distingue un afán destructivo de la noción de literatura latinoamericana. Y con ellos conectan bien los escritores nacidos en los sesenta, quienes no se alarman por el hecho probable de que ser un escritor latinoamericano a principios del siglo XXI no signifique nada (Volpi, 2004: 221). Para él: “La nostalgia resulta pueril: la preservación se realiza en los museos y en los criaderos de especies en extinción, no en las calles ni, por supuesto, en el lenguaje vivo” (Volpi, 2004: 221); esto, tras sugerir que la nacionalidad pronto desaparecerá y que en el caso de la literatura, ésta sólo será un dato anecdótico en la solapa de los libros. Su texto termina arguyendo que la literatura latinoamericana terminará por convertirse en una etiqueta caprichosa correspondiente a otras del tipo: “narrativa juvenil”, “narrativa yucateca” o “narrativa femenina”.

Ahora bien, lo que los distintos autores mundializados de las últimas décadas —Volpi, Fuguet e Iwasaki a la cabeza— no parecen tomar en cuenta es que en su afán de cosmopolitismo y universalidad antinacional le niegan a la literatura —sea ésta de dónde sea— un aspecto vital: el de ser una práctica de escritura de un espacio y de un tiempo únicos, mismos, que aún siendo localizados en la especificidad más concreta, mostrándose como suma de saberes y de experiencias, se erigen como una forma de diálogo universal con la realidad. Y un factor que además parece escapárseles, es que aún en la supresión de la *mismisidad* y la *otredad* está presente

el fantasma de esa independencia imposible, la del *otro*, que hoy por hoy sigue teniendo la ventaja discursiva y el poder económico. Y con esto no se quiere decir que un autor mexicano o chileno sólo tenga el derecho a fabular lo que en sus fronteras acontece; ni que la recurrente identidad continental deba ser tema o finalidad de su narrativa; sin embargo, lo que sí se plantea es el hecho de que nacionalismo y cosmopolitismo son dos caras de la misma moneda y no pueden ser fabulados por separado, "... aun cuando por un lado se trate del nacionalismo del colonizador y por el otro el nacionalismo del colonizado" (Sáer, 1997: 271), a menos que lo que se quiera representar sea un mundo diluido, situado en un más allá global en el que los problemas parecen estar todos en un pasado occidental común y nunca en un presente no resuelto. Y acaso la cuestión es, también, si esto debe interesar o no a la literatura del ahora.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (1977): *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila.
- BORGES, Jorge Luis (1932): "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1954.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María (2009), "El canon literario hispanoamericano: un canon fluctuante", en: *Proyecto Letral. Publicaciones*, septiembre de 2009, en: www.proyecto-letreal.es/descargas_public.php?id=3, [abril de 2010].
- FORNET, Jorge (2007), "Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?", en *La Jiribilla*, junio 2007, http://www.lajiribilla.cu/2007/n318_06/318_01.html, [abril 2010].
- FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (eds.) (1999), *McOndo (una antología de nueva literatura latinoamericana)*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- GUERRERO, Gustavo (2007), "Nueva narrativa del extremo Occidente: la encrucijada de la recepción internacional", en *Letras Libres*, México, D.F., pp. 22 – 28.
- IWASAKI, Fernando (2004), "No quiero que a mí me lean como a mis antepasados", en *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, pp. 104-122.
- JAMESON, Frederic (1986), "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", en *Social Text*, pp. 65-88.
- POLET, Jean-Claude (2002), "El siglo XXI, un punto de vista para la literatura comparada", en *Teoría de la literatura y literatura comparada. Actualidad de la expresión literaria. Revista Anthropos*, Barcelona, 126, pp. 42-49.
- MARTÍNEZ, José Luis (1972), *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- MIGNOLO, Walter D. (1998), "Postoccidentalismo: el argumento desde América latina", en *Teorías sin disciplina*, eds. S. Castro Gómez y E. Mendieta, México, Porrúa.
- RAMA, Ángel (1982), *La novela latinoamericana. 1920-1980*, Bogotá, Procultura.
- RAMA, Ángel (1964), "Diez problemas para el novelista latinoamericano" (1964), en *Casa de las Américas*, no. 26, pp. 3-43.

- REYES, Alfonso (1936): "Notas sobre la inteligencia americana", en *Proyecto Ensayo Hispánico*, <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/reyes>, [abril 2010].
- SÁER, Juan José (1997), *La selva espesa de lo real*, México, Difusión Cultural UNAM.
- SÁNCHEZ NETTEL, Guadalupe (1998), "Cuatro novelas del Crack", en *Vuelta*, no. 255, pp. 46-48.
- VOLPI, Jorge (2004), "El fin de la narrativa latinoamericana", en *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, pp. 206-224.

En el mundo de hoy donde las fronteras son cada vez más borrosas y al mismo tiempo más evidentes, hemos querido demostrar que el hecho literario no conoce muros que no sean impenetrables ni distancias que no sean insalvables; todo lo contrario, la literatura se nos manifiesta como una herramienta para conocer lo desconocido, para ofrecernos la “posibilidad” de lo exótico desde nuestras limitaciones geográficas, para vernos a través de miradas extrañas y distintas, para traspasar las fronteras de la intolerancia y de la injusticia, para vencer el miedo a lo ajeno y a lo desconocido y alzarse sobre todas las banderas bajo solo una: el umbral de la palabra.

