ADAMAR

ANUARIO DE ESTUDIOS LITERARIOS HISPÁNICOS

Lola Josa (dir.)
Rosa Avilés (ed.)

Departamento de Filología Hispánica,
Teoría de la Literatura y Comunicación

Artículos

La influencia del lenguaje cinematográfico en *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé
Ignacio Caamaño

Chirbes, un heredero de Galdós: de Francisco Torquemada a Carlos Císcar
Antoni Cabanes Mira

Escribir sobre la memoria. *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza
Marina Camacho Alés

La hegemonía masculina: divergencias entre vida privada y pública de Agustí Bartra
Magdalena Coll Carbonell

La risa como recurso de supervivencia: el humorismo y el conflicto del loco gracioso Coquín en *El médico de su honra*
Samuel Giménez García

«Entre otras cosas era muy hombre»: crisis, masculinidad y desengaño en María de Zayas
Óscar Guerrero

Vicios y taras en los enfoques sociológicos sobre el tango
Bruno Andrés Longoni

Las traducciones al japonés de las obras de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós
Takako Otsuki

La otra cara de la fiesta: la ciudad preolímpica en *Mauricio o las elecciones primarias*, de Eduardo Mendoza
David García Ponce

Reflexiones en torno a la poesía escrita en contextos de terrorismo de Estado. El caso de Chile 1973-1990
Ashle Ozuljevic Subaique

La intencionalidad en la Loa del festejo de corte *Amor, industria y poder*, de Lorenzo de las Llamosas
Cristina Ruiz Gallardo

Entidad e identidad literaria y estética. La evolución barroca del mito de don Juan
Cèlia Solà Rodríguez

Los orígenes ideológicos y literarios de Ramiro Ledesma Ramos, intelectual fascista español
Marcos Maurel

Una vista global de los géneros periodístico-biográficos de Manuel Chaves Nogales
Qi Wang

¿Vocación o beneficio? Entrevistas con los traductores chinos
Ji Xiaojuan

Reseñas

La familia a la moda, de Rosa Gálvez: análisis de la feminidad en el relato
Javier Caldentey Carretero

La «Paráfrasis del *Cantar de los Cantares* al modo pastoril», de Benito Arias Montano
Irene Gómez

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

Edición: Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación, Universidad de Barcelona

Dirección: Lola Josa

ISSN: 3081-264X

Año de publicación: 2024

Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: http://creative commons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Índice

Palabras preliminares 5

Artículos

La influencia del lenguaje cinematográfico en *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé 9
Ignacio Caamaño

Chirbes, un heredero de Galdós: de Francisco Torquemada a Carlos Císcar 23
Antoni Cabanes Mira

Escribir sobre la memoria. *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza 35
Marina Camacho Alés

La hegemonía masculina: divergencias entre vida privada y pública de Agustí Bartra 39
Magdalena Coll Carbonell

La risa como recurso de supervivencia: el humorismo y el conflicto del loco gracioso Coquín en *El médico de su honra* 59
Samuel Giménez García

«Entre otras cosas era muy hombre»: crisis, masculinidad y desengaño en María de Zayas 73
Óscar Guerrero

Vicios y taras en los enfoques sociológicos sobre el tango 87
Bruno Andrés Longoni

Las traducciones al japonés de las obras de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós 99
Takako Otsuki

La otra cara de la fiesta: la ciudad preolímpica en *Mauricio o las elecciones primarias*, de Eduardo Mendoza 113
David García Ponce

Reflexiones en torno a la poesía escrita en contextos de terrorismo de Estado. El caso de Chile 1973-1990 127
Ashle Ozuljevic Subaique

La intencionalidad en la loa del festejo de corte *Amor, industria y poder*, de Lorenzo de las Llamosas 143
Cristina Ruiz Gallardo

Entidad e identidad literaria y estética. La evolución barroca del mito de don Juan 155
Cèlia Solà Rodríguez

Los orígenes ideológicos y literarios de Ramiro Ledesma Ramos, intelectual fascista español 169
Marcos Maurel

Una vista global de los géneros periodísticos biográficos de Manuel Chaves Nogales 181
Qi Wang

¿Vocación o beneficio? Entrevistas con los traductores chinos 193
Ji Xiaojuan

Reseñas

La familia a la moda, de Rosa Gálvez: análisis de la feminidad en el relato 205
Javier Caldentey Carretero

La *Paráfrasis del Cantar de los Cantares al modo pastoril*, de Benito Arias Montano 209
Irene Gómez

Palabras preliminares

El presente *Anuario* nace con el propósito de publicar artículos de alumnos de doctorado de la Sección de Literatura Española e Hispanoamericana del Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación de la Facultad de Filología y Comunicación de la Universidad de Barcelona. La calidad de sus investigaciones es proporcional al entusiasmo y a la importancia que tienen en la trayectoria académica y profesional de los jóvenes doctorandos. Este es el motivo por el cual todos los reunidos en este primer número merecen su publicación, porque en ninguno falta lo primordial, el «adamar», la siembra de la tierra esencial que nos devuelve a un origen vital. Al amparo de este hebraísmo que san Juan de la Cruz fijó en su *Cántico espiritual*, publicamos la labor y los frutos de las investigaciones vitales de quienes perpetúan nuestra institución y renuevan, generación tras generación, el sentido de las humanidades, de la filología, en definitiva, el sentido de la literatura en nuestras sociedades. Gracias a todos y cada uno de ellos.

Lola Josa
Catedrática de Literatura Española de los Siglos de Oro
Coordinadora de la línea de doctorado «Tradición y originalidad
en la literatura española e hispanoamericana»

ARTÍCULOS

La influencia del lenguaje cinematográfico en *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé

Ignacio Caamaño

Juan Marsé es, sin duda, uno de los narradores españoles de la segunda mitad del siglo XX que más acusa la influencia del cine en su obra. Esta influencia viene motivada por su condición personal de cinéfilo, pues, como señala el propio autor: «[En mi formación] ha sido tan importante el cine como la literatura, no sabría decir hasta qué punto. Quizá lo ha sido más el cine, y excuso decir que el cine clásico» (Robles Sàrries, 2008: min. 5). El estilo cinematográfico que influye a Marsé, por tanto, es el que David Bordwell denomina como estilo canónico y que está representado principalmente por el cine narrativo clásico de Hollywood (Bordwell, 1996: 150). Este estilo, que Bordwell califica como dominante, se caracteriza por su voluntad de transparencia y por la invisibilidad de un director, que se acerca más a desempeñar la labor de un artesano que la de un creador. Estas características se corresponden con el estilo anhelado por Marsé, como apunta él mismo: «Busco una escritura invisible, transparente, donde se sucedan las imágenes, ideas y sugerencias encadenadas, evitando que el lector caiga en la telaraña del lenguaje» (Freixas, 1984: 71). Entre las estrategias discursivas que suele emplear Marsé son frecuentes las que «imitan o evocan ciertos recursos expresivos del cine» que «tratan de acercar la experiencia lectora a la experiencia espectatorial» (Marí, 2005: 193).

El presente artículo se propone analizar, desde una perspectiva narratológica, la novela *Últimas tardes con Teresa* (1966), la primera obra de Marsé en que la influencia del cine se hace más evidente. El objetivo es conocer cómo se refleja esta influencia en dicha novela, para lo cual se examinan distintos aspectos narrativos. Con el objetivo de estudiar pormenorizadamente los niveles en los que se pone de manifiesto dicha influencia, contamos con las herramientas que ofrece la narratología. Gaudreault y Jost (1995: 20) distinguen, siguiendo a Genette (1998: 14), dos niveles narratológicos: la narratología modal y la temática. En la primera, la influencia del cine se presenta en los niveles de narración, la temporalidad del relato, el punto de vista adoptado, los materiales de la expresión cinematográfica (imágenes, palabras, sonidos, etc.) y las formas de manifestación del narrador. En la segunda, dicha influencia condiciona la historia contada, las acciones y funciones de sus personajes, etc.

1. El montaje como dinamizador de una nueva dimensión espaciotemporal

Entre las influencias que están relacionadas con la narratología modal, destaca la del montaje, técnica cinematográfica que construye el espacio y el tiempo del relato. La novela sigue una estructura narrativa clásica en tres partes (planteamiento, nudo y desenlace) perfectamente señaladas en el texto. Sin embargo, el prólogo es una prolepsis (*flashforward*) que anticipa el final, y a lo largo de la novela aparecen varias analepsis (*flashbacks*). El propio Marsé explica que la inspiración de la novela se inició con una imagen: «La primera imagen del libro surgió de una verbena. Una verbena de San Juan en una gran torre de La Bonanova, y un muchacho mirando desde la cancela» (Ordóñez, 2012: párr. 10). Esta primera imagen, que transcurre durante la noche del 23 de junio de 1956, con la que se inaugura el verano, se conecta con otra verbena, la que aparece como prólogo de la novela y que se sitúa durante el final del periodo estival de 1957. El lector se reencontrará con esta escena preliminar en el cuarto capítulo de la tercera parte, inserta esta vez en la trama argumental. Esta alteración de la secuencia cronológica de la historia cumple distintas funciones. En primer lugar, Marsé está utilizando las técnicas del montaje para, a través del *flashforward*, anticipar el final del relato: «el perdidamente enamorado acompañante de la bella desconocida todavía no lo sabe, todavía el verano es un verde archipiélago» (Marsé, 2014: 15). Ese «todavía no lo sabe» nos indica que ese «verde archipiélago» que está siendo su verano junto a Teresa va a tocar a su fin. Además, el contraste entre un prólogo situado al final del verano y el arranque de la novela al comienzo del verano anterior potencia esa idea de aventura estival que está irremediablemente condenada a terminar. Al anticipar el final de la aventura romántica de la pareja protagonista, Marsé desactiva la trama folletinesca. En cuanto a los *flashbacks*, el primero se localiza en el cuarto capítulo:

> El Pijoaparte guardó silencio. Antes de dormirse definitivamente, se le oyó decir en un catalán insólito por el acento y la melancolía: «Tots som uns fills de puta». [Amplio espacio en blanco]
>
> Ha llegado con los años, inconscientemente, a hacer una especie de mecánica selección de recuerdos [...]. Manolo Reyes —puesto que tal es su verdadero nombre— era el segundo hijo de una hermosa mujer que durante años fregó los suelos del Palacio del marqués de Salvatierra, en Ronda, y que engendró y parió al niño siendo viuda (Marsé, 2014: 91).

En este ejemplo, el escritor aprovecha el sueño de Manolo para evocar su pasado, con lo que el uso de ese amplio espacio entre párrafos sería equivalente a un fundido encadenado, que es como se señalan los saltos temporales en el cine clásico.[1] Otro ejemplo de salto temporal, esta vez más inmediato en el tiempo, se sitúa al principio del segundo capítulo de la segunda parte, en el momento en que Teresa sale a la terraza y escucha el ruido de la moto de Manolo a la fuga. El capítulo anterior concluye cuando Manolo, creyendo que Maruja ha muerto, consigue arrancar la moto tras tres intentos y huye a toda velocidad: «A la tercera, en medio de un ruido infernal, la motocicleta se le disparó debajo de las piernas y él fue arrastrado como un pelele» (Marsé, 2014: 138-139). El siguiente capítulo comienza con la descripción de las impresiones que tiene Manolo durante su huida en moto, que le lleva a cruzarse con todo tipo de turistas. Tras situarse en el punto de vista de Manolo, el narrador salta al de Teresa. Para ello, retrocede al momento en que Manolo intenta poner la moto en marcha con el que cierra el capítulo anterior, lo que Teresa escucha desde su casa: «Afuera, desgarrando el silencio nocturno, vibraron en el aire las primeras explosiones del motor de la motocicleta con un desespero que anunciaba la huida desenfrenada» (Marsé, 2014: 145). Este breve salto temporal está marcado por el cambio de capítulo y permite a Marsé establecer un vínculo entre la pareja protagonista. Además, nos ayuda a retomar la acción tras la descripción de los pensamientos de Manolo por parte del narrador. Pero los saltos temporales no acaban aquí, ya que, más adelante, pero en el mismo capítulo, Marsé introduce un nuevo *flashback*, que permite que el lector entienda los verdaderos motivos del desvanecimiento de Maruja. El desvelo nocturno de Teresa le sirve a Marsé para saltar en el tiempo (sin ningún tipo de marca textual) de la noche a la tarde, cuando Teresa y Luis deciden que Maruja los acompañe en su salida en fueraborda. Tras la caída de Maruja en el embarcadero, Marsé emplea dos veces los puntos suspensivos para saltar en el tiempo: primero, para señalar el regreso a las reflexiones de Teresa por la noche y, poco después, para regresar a la tarde en el embarcadero:

> —No ha sido nada... Un coscorrón nada más. Es que venía corriendo, se me fue el tiempo haciendo las camas y...
>
> «Tal vez, ahora que lo pienso, lo mejor habría sido hacerla volver a casa; en primer lugar porque estoy segura que ha tenido que hacerse bastante daño [...]

1 Un encadenado rápido sugiere un contraste dramático e inmediato entre dos escenas o un cambio temporal acelerado, mientras que un encadenado lento transmite un contraste más sutil y un paso más gradual del tiempo (Konigsberg, 2004: 196).

> y en segundo lugar porque luego quizá todo habría rodado de distinta manera para Luis y para mí. Entonces no lo sabíamos, claro, entonces creíamos necesitar el apoyo de Maruja y además no estábamos dispuestos a renunciar al placer de proporcionarle a la chica un rato de diversión... ¿O no fue eso exactamente? No sé...»
>
> Ella por su parte (eso es verdad, lo recuerdo muy bien, muy bien) insistía en que no se había hecho daño y en que ya podían emprender la marcha. De modo que embarcaron los tres y navegaron bordeando la costa durante casi una hora (Marsé, 2014: 156).

En la novela, por tanto, Marsé utiliza dos marcas textuales para señalar los saltos temporales: el blanco tipográfico, para realizar un *flashback* que traslada la acción a la infancia del protagonista, y los puntos suspensivos, para trasladar la acción a un pasado más inmediato.

2. El peso de la dimensión representativa cinematográfica en el punto de vista de la obra

Otro aspecto relacionado con la narratología modal es el punto de vista. Marsé realiza un uso muy interesante de la focalización, pues la utiliza para condicionar la cantidad y calidad de la información suministrada al lector, como en el episodio de la huida de Manolo en moto a causa del desmayo de Maruja, en el que Marsé oculta información al lector hasta que cambia al punto de vista de Teresa (que es cuando el lector entiende que el desvanecimiento nocturno de la criada se debe a una caída fortuita por la tarde). Atendiendo a lo que señala Metz (2001: 70) respecto al punto de vista, en la narración cinematográfica se establece una identificación primaria del espectador con la cámara. Esta identificación sirvió de inspiración a autores como Sánchez Ferlosio en *El Jarama* (1956), y Marsé la traslada a su narrativa en determinados momentos. En *Últimas tardes con Teresa* son muchos los ejemplos en esta línea, como cuando Manolo, en la fiesta en la que se cuela durante la noche de San Juan, ve a la señora de la casa, que está observándole en silencio: «Levantó la cabeza con altivez. Acababa de descubrir, más allá de los muchachos, a una señora que le estaba mirando, de pie, con los brazos cruzados» (Marsé, 2014: 28). En otro pasaje, que transcurre tras el entierro de Maruja, el lector se queda junto a Manolo, como una cámara, observando las acciones de Teresa y su padre:

> Cuando todo acabó, al encaminarse hacia los coches, *vieron al señor Serrat que se destacaba del grupo y se acercaba a ellos. Se pararon a esperarle,* pero el señor Serrat, antes de llegar (dudando ante una extensa franja de barro removido) *se inmovilizó y le hizo una seña a su hija para que se acercara. Teresa obedeció, dio un pequeño rodeo para no meterse en el barro, llegó junto a su padre, escuchó algo que este le dijo y se quedó a su lado,* la rubia cabeza inclinada y oculta bajo la capucha. Entonces Manolo, al ver que la muchacha no volvía (habían decidido irse los dos a pie, dando un paseo), fue directamente hacia padre e hija con las manos hundidas en los bolsillos del comando, chapoteando en el barro (Marsé, 2014: 420).[2]

Este fragmento es un buen ejemplo de lo que Peña Ardid considera «una de las herencias que, en un sentido amplio, habría transmitido el cine a la narrativa contemporánea», esto es, «la tendencia a precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos, así como la variación en las posiciones espaciales de los personajes» (Peña Ardid, 1999: 126). Además, Marsé combina esta identificación con el punto de vista de una cámara cinematográfica con lo que Genette llama focalización cero (Genette, 1998: 46). Estos dos elementos aparecen perfectamente diferenciados en el texto. La descripción del narrador sigue los movimientos de los personajes (en cursiva) como si se tratara de una cámara. Sin embargo, el narrador omnisciente aparece entre paréntesis, explicando los pensamientos de los personajes: «dudando ante una extensa franja de barro removido» o «habían decidido irse los dos a pie». Esta diferenciación se puede deber a lo que Chatman (1990: 31) califica como una de las discrepancias entre la narración cinematográfica y la literaria. En la cinematográfica conocemos a los personajes a partir de sus acciones, mientras que en la literaria resulta complicado caracterizar a los personajes sin revelar sus pensamientos.

3. Materiales de la expresión cinematográfica

Marsé, que ha manifestado en muchas ocasiones que sus novelas parten de imágenes (Freixas, 1984: 52), emplea en la novela una serie de materiales de la expresión cinematográfica, como planos y movimientos de cámara, que, además de cumplir una función estética, dotan de gran dinamismo al ritmo de la acción. Sin ir más lejos, el prólogo que abre la novela utiliza el ralentí:

2 La cursiva es mía.

> Hay en el caminar de la pareja el ritual solemne de las ceremonias nupciales, esa lentitud ideal que nos es dado gozar en sueños. Se miran a los ojos. Están llegando al automóvil, un Floride blanco. Súbitamente, un viento húmedo dobla la esquina y va a su encuentro levantando nubes de confeti [...]. Sorprendida, la joven pareja se suelta riendo y se cubre los ojos con las manos. El remolino de confeti zumba bajo sus pies con renovado ímpetu, despliega sus alas níveas y les envuelve por completo, ocultándoles durante unos segundos (Marsé, 2014: 16).

El ralentí es usado con finalidad lírica. Los jóvenes, ignorantes de lo que les depara el futuro, se ríen y aman a cámara lenta, proyectando unas imágenes que, como diría Kracauer, se caracterizan por su condición de «retratos de una realidad inventada». El teórico alemán también destaca el vínculo del ralentí con el primerísimo plano, pues ambas técnicas conducen a una «realidad de otra dimensión» (Kracauer, 1996: 81). Es el caso de los siguientes ejemplos, en los que los planos cinematográficos son introducidos en la narración entre paréntesis:

> [...] y de caprichosas imágenes de helados, refrescos y rajas de sandía comidas al azar bajo la sombra de un toldo junto a la carretera (una promesa tórrida: los dientes de leche de Teresa clavados en la pelusilla carmesí) entre moscas y niños de trato fugaz y peligroso (Teresa deslizándose alegremente por un terraplén de suburbio junto a diablillos desharrapados: un roto en los *blue-jeans*) para recalar finalmente en la penumbra rojiza de ciertos locales de besuqueo (Marsé, 2014: 259-260).

Marsé utiliza esos «planos» entre paréntesis para atraer la atención del lector sobre determinados detalles: el deseo sexual de Manolo encarnado en el plano de la boca de Teresa y la pretensión de esta de acercarse al mundo de los marginados, «desharrapados», materializada en el «roto» de sus pantalones. En ocasiones, los planos se suceden, entre paréntesis y separados por comas, formando una escena:

> Llevaba siempre consigo algún libro que, si no era víctima de ciertas negligencias pre-amorosas de parte de su dueña (Teresa reclamando su mano para saltar descalza en la escollera del puerto, sobre los grandes bloques de hormigón, un traspié, el libro en el agua), acababa olvidado y bostezando tras los asientos del Floride (Marsé, 2014: 260).

En este caso, Marsé transmite la jovialidad de la despreocupada relación entre Manolo y Teresa a través de tres planos (entre paréntesis) separados por las comas (que funcionan como un corte de plano), que penetran en la mente del lector cual imágenes cinematográficas. El autor también utiliza una sucesión de planos (de nuevo, entre paréntesis), distanciados en el espacio y en el tiempo, que funcionan como una serie de planos encadenados:

> Combinaron sabiamente: vino tinto y paisaje suburbano o marinero (Teresa Moreau mordisqueando gambas entre camisetas azules y rayadas de jóvenes pescadores) y gin-tonic con música de Bach en mullidos asientos de cuero y atmósferas discretas (Teresa de Beauvoir hojeando libros en el Cristal City Bar-Librería) pasando por cines sofocantes donde ponían «reprises» («¿Cuándo se acabará la censura en este país y nos dejarán ver *El acorazado Potemkin*?») (Marsé, 2014: 260-261).

El uso recurrente de este tipo de paréntesis a lo largo del octavo capítulo de la segunda parte transmite al lector la sensación de que los personajes están viviendo con intensidad un verano que, por otro lado, pasa rápidamente. Se puede afirmar que el autor adopta un ritmo cinematográfico, dilatándolo mediante el uso del ralentí o acelerándolo mediante la sucesión de planos encadenados.

Marsé trabaja también con la profundidad de campo, concretamente anulando «la profundidad de la zona de nitidez» (Aumont *et al.*, 2005: 33). Esa impresión se consigue por medio del desenfoque del fondo de la imagen: «Una mancha blanca avanzaba suavemente hacia él, por la espalda, arrastrando una silla» (Marsé, 2014: 243) o «Notó una mancha rosa y perfumada desplazándose tras él con sigilo: la falda de Teresa» (208). El autor emplea la ausencia de profundidad de campo precisamente para transmitir la falta de nitidez que tiene la mirada de Manolo respecto a su entorno. El personaje vive preso de sus ensoñaciones y parece poco consciente de cómo es observado por los demás, en particular, por los padres de Teresa. Otro recurso cinematográfico empleado, relacionado con el desplazamiento de la cámara, es el *travelling*. Se puede comprobar en la escena de su huida en moto en el segundo capítulo de la segunda parte: «era como si estuviesen proyectando velozmente dos películas a ambos lados de la motocicleta, dos series de fotogramas que él podía ver con el rabillo del ojo: el encadenado fugaz y caótico de visiones amables que paría la noche» (142). Este movimiento de cámara, cuya adscripción cinematográfica Marsé evidencia a través del léxico elegido, se concreta en las imágenes que se van encadenando: «Veía cómo verdeaba sobre las copas de los árboles el azul malhumor de la luna, cómo parpadeaba sobre el mar semejante a un charco de

plata agonizante, cómo se arrastraba sobre las playas, sobre los chalets y los hoteles» (142). En el último capítulo, durante el vertiginoso viaje en moto de Manolo en busca de Teresa, Marsé describe de forma muy cinematográfica el recorrido que sigue el protagonista (y que se construye mediante distintos planos). Esta descripción termina con un plano detalle del retrovisor en el que van apareciendo y alejándose los postes y las luces que va adelantando:

> Adelantó a un grupo de ciclistas que volvían del trabajo, a un Dauphine gris y a un Seat que un hombre de pelo blanco, junto a un enorme perro lobo y una joven que se reía con la cabeza echada hacia atrás, conducía por el centro de la calzada con un dedo [...]. Durante un rato corrió flanqueando por solares en ruinas, donde los niños hacían fogatas, y cruzó la Rambla de San Andrés despacio, bajo la mirada suspicaz del urbano [...]. Los postes eléctricos y las luces surgían desde el fondo del espejo retrovisor y se alejaban vertiginosamente, engullidos por una vorágine negra y cóncava que les remitía a la nada (Marsé, 2014: 448-450).

La huida en moto de Manolo es la concreción de otra huida, la que le lleva a alejarse del mundo marginal en el que vive a través de la imitación de sus ídolos cinematográficos y, sobre todo, la que construye desde su mirada mítica y cinematográfica de la realidad. El fin del mito llegará con la caída de la moto robada y su detención por parte de la policía, lo que le conducirá a prisión.

Otro recurso de la expresión cinematográfica, frecuente en la novelística marseana (como sucede en *El embrujo de Shanghái* o *Un día volveré*), es la inclusión de canciones populares que actúan como banda sonora de la novela. En el caso de *Últimas tardes con Teresa*, la canción *Anoche hablé con la luna* funciona como *leitmotiv* de la narración y acompaña a los protagonistas en algunos momentos de la trama. La primera vez que «se escucha», la canción forma parte del sonido diegético de la escena: «Una pequeña radio-transistor olvidada en un sillón de mimbres gemía una tierna canción de actualidad: "... me confesó la luna | que nunca tuvo amores, | que siempre estuvo sola | soñando frente al mar..."» (Marsé, 2014: 147). Hacia el final de la novela, en el capítulo tercero de la tercera parte, la canción empieza a funcionar como el *leitmotiv* de una banda sonora que acompaña a los protagonistas: «Todo el aire estaba impregnado de: "anoche hablé con la luna | me dijo tantas cosas | que quizás esta noche | vuelva a hablarte otra vez..." Borrachos de sol y de música, debilitados por la emoción, se dejaron resbalar del todo hasta el suelo» (389). La música aparece siempre en la novela como sonido diegético que se emite desde un transistor. Y, a pesar de que la fuente de sonido se encuentre siempre en el «espacio fílmico»,

la sensación que transmite es la contraria, como si se tratase de una banda sonora. La canción expresa la ansiedad por alcanzar un amor imposible, con lo que la letra refuerza los sentimientos de la pareja protagonista.

4. La inspiración cinematográfica en la trama de la novela: *Un lugar en el sol*

La narratología temática, que se ocupa de la historia contada y de los personajes, permite recoger un sinfín de referencias cinematográficas. De hecho, el investigador Samuel Amell considera que la importancia que el cine toma en la narrativa del escritor «no está en las técnicas sino en los temas, motivos y personajes de sus novelas» (Amell, 1997: 56). La trama de la novela recuerda a la línea argumental del filme de George Stevens *Un lugar en el sol* (*A place in the sun*, 1951), película basada en la novela *Una tragedia americana* (*An American tragedy*, 1925) de Theodore Dreiser. Marsé ha reconocido esa película como una de las influencias de la novela (Giuliani, 2018: 8). En el filme, George Eastman, un joven pobre y ambicioso, lucha por ascender socialmente —como Manolo Reyes en la novela de Marsé—, para lo cual no duda en ponerse en contacto con un tío rico con el fin de que le consiga un trabajo en su fábrica. Allí conoce a Alice Tripp, una obrera con la que inicia una relación que será el principal obstáculo —como lo será Maruja, la criada con la que Manolo entabla relaciones— para conquistar a Angela Vickers, una joven perteneciente a la alta sociedad —de la que Teresa Serrat sería un reflejo—. Cuando parece que George y Angela han superado todos los obstáculos para casarse, George acaba condenado a muerte acusado del asesinato de Alice. De igual forma, Manolo es encarcelado por robo de vehículos cuando creía que su relación con Teresa se había consolidado.

5. El influjo del *star-system* en la caracterización de los personajes

En cuanto a la caracterización de los personajes, destaca la utilización de la mitología propia de los actores y actrices del *star-system*. Marsé se muestra interesado en el cine en la medida en que este contribuye a la creación de mitos (de ahí su querencia por el cine del sistema de estudios). Las referencias a intérpretes y películas hollywoodienses que salpican la novela favorecen asimismo el establecimiento de un vínculo con el lector, que probablemente conoce

los referentes, lo que le permite identificar las situaciones, además de caracterizar a los personajes con rapidez. Se trata de unas referencias que funcionan también como eco de la memoria personal del autor (construida principalmente en los cines de barrio de Barcelona), así como de la memoria colectiva de toda su generación, cuya principal vía de escape de la realidad de la dictadura era asistir a las salas de cine. Para configurar a su protagonista, Manolo Reyes, el autor se inspira en el personaje interpretado por Montgomery Clift en *Un lugar en el sol*, con el que Manolo comparte, en palabras del propio Marsé, su condición de «trepa *saltataulells*» (Bernal, 2013: párr. 6). Cabe señalar igualmente que el cine sirve a Manolo como espacio de aprendizaje de conductas. El protagonista asiste, junto con Teresa, a la proyección de la película de Elia Kazan *¡Viva Zapata!* (*Viva Zapata!*, 1952) y, mientras que él se fija en las dotes de seducción del actor Marlon Brando, Teresa se conmueve con la representación del líder revolucionario en la escena:

> Marlon Brando cabeceaba astuta y seductoramente (aprende, chaval) con el legendario torso desnudo y los negros mostachos de Emiliano Zapata [...]. La escena que se desarrollaba en la pantalla (conmovedora estampa del héroe popular: el revolucionario analfabeto que, consciente de su responsabilidad ante el pueblo, en su noche de bodas le pide a su bella esposa lecciones de gramática en lugar de placer) tenía tanta fuerza que Teresa, creyendo que el muchacho experimentaba la misma satisfacción que ella, que sus miradas expresaban emociones afines, volvía a menudo la cabeza a él y le sonreía (Marsé, 2014: 256).

Este pasaje pone de manifiesto la dimensión crítica de la novela, pues se cuestionan los mitos que dan origen a las pautas de comportamiento de la pareja protagonista. Teresa mitifica la figura del «héroe popular», que proyecta también en Manolo; en cambio, este intenta construir su identidad a partir de la imitación del héroe cinematográfico, como vemos con ese «aprende, chaval». Esta mitología condiciona la conducta de Manolo y, a lo largo de la novela, le lleva a imaginar escenas en las que él, como un héroe de película, salva a la protagonista. Sirva de ejemplo el momento en que Manolo deambula por los alrededores de la Villa de los Serrat con la esperanza de volver a ver a Maruja; cuando esta cierra precipitadamente una ventana, la imaginación del protagonista se dispara: «corría como un loco hacia la ventana, que había vuelto a abrirse y dejaba ver a la indefensa muchacha debatiéndose en brazos de un señorito rubio, borracho, vestido de esmoquin... Pero por más que siguió atento a esa ventana, no volvió a verla abierta» (Marsé, 2014: 53). En este pasaje Manolo se imagina como el héroe que lucha por salvar a la chica indefensa.

Además, el uso de los puntos suspensivos le sirve a Marsé para establecer el puente entre la fantasía del protagonista y la realidad. Por otro lado, resulta significativo que los únicos momentos en los que fantasea con salvar a Maruja son aquellos en que la confunde con una hija de la burguesía. El resto de las ensoñaciones estarán relacionadas con Teresa:

> [...] fuego, un terrible y devastador fuego, la Villa arde por los cuatro costados, él salta de la cama y se mete entre la humareda, sube las escaleras, que se derrumban tras él, corre y rescata de las llamas a la rubia de ojos celestes (desmayada al pie del lecho, con un reluciente pijama de seda que habrá de quitarle en seguida porque el fuego ya ha hecho presa en él) y luego la lleva en brazos hasta sus padres (Marsé, 2014: 127).

En este último ejemplo hay dos detalles que conviene destacar, pues a través de la ensoñación se traslucen importantes aspectos de la personalidad o del pasado de Manolo. El primero sería el detalle del pijama de seda, que recuerda el episodio del encuentro nocturno con la hija de los Moreau (la familia francesa que, cuando él era un niño, se ofreció a llevarle con ellos a París). El segundo es el hecho de que el héroe lleva a la joven a los brazos de sus padres, dato que nos dice mucho de la actitud respetuosa que mantendrá Manolo con los Serrat. En el siguiente ejemplo, se comprueba la naturaleza de los «cromos». Se trata de sueños infantiles, heroicos, que culminan, como gran parte de las películas románticas y de aventuras del cine clásico, con el beso de los protagonistas:

> [...] y entonces la tierra empieza a temblar, los pinos se abaten, surgen enormes grietas en la arena, un terremoto, rápido señorita, al mar con la canoa (la precisión dialogal no le interesaba, pero en cambio cuidaba la imagen en sus menores detalles): tres meses extraviados en alta mar, solos, sin víveres, muriendo casi, y ella en sus brazos... Naturalmente siempre acababa besándola; [...] el elemento erótico se introducía siempre al final de la historia, cuando él ya había salvado a la bella; cuando ya había dado pruebas más que suficientes de su honradez, de su valor y de su inteligencia, cuando la llevaba en brazos y se disponía a entregarla a sus padres ante la admirada y asombrada concurrencia (Marsé, 2014: 127-128).

Como señala el profesor Izquierdo, Marsé asocia los «cromos» que imagina Manolo con «las imágenes de evasión que proporciona el cine mayormente» (Izquierdo, 2008: 179). En este sentido, esta evasión de la realidad se corresponde con los deseos de un joven cuyo constante objetivo es huir de donde se encuentra, ya sea Ronda (que sueña con abandonar rumbo a París, junto a los

Moreau, y de la que finalmente huye con destino a Barcelona), ya el Carmelo (barrio en el que, a medida que avanza la novela, se va sintiendo cada vez más incómodo). Estas ensoñaciones son, en realidad, una réplica de las que tenía cuando era niño en Ronda con la también rubia hija de los Moreau:

> Había siempre una niña de ojos azules (durante mucho tiempo fue la misma: la hija de los Moreau) a punto de despeñarse en el Puente Nuevo; después de la inevitable entrega a los conmovidos padres, él regresaba rápidamente al punto de partida: la chica volvía a pedir auxilio colgada en un matorral sobre el Tajo, balanceándose peligrosamente en el vacío, y él se abría paso entre la gente, desafiaba el abismo, cogía a la francesita en brazos, la llevaba a sus padres... y antes de entregarla prefería empezar de nuevo (Marsé, 2014: 128).

En definitiva, la fabulación de Manolo está fuertemente influenciada por las aventuras cinematográficas, «como si las fantasías en tecnicolor del cine de Hollywood pudiesen hacerse realidad en un pobre barrio marginado de una Barcelona que todavía vive la realidad en blanco y negro de la posguerra» (Masoliver, 1999: 93). En cuanto a la protagonista femenina, la impresión que Teresa causa en Manolo también está influida por el cine. De hecho, en un momento de la novela, la actriz Jean Simmons es evocada por Manolo cuando ve a Teresa en la playa: «Teresa Simmons en bikini corriendo por las playas de sus sueños, tendida sobre la arena, [...] Jean Serrat sonriéndole a él, saludando de lejos con el brazo en alto» (Marsé, 2014: 277). La fusión entre personaje y actriz se realiza a través del intercambio de apellidos: Teresa Simmons y Jean Serrat. Otro actor cinematográfico, bastante popular durante los años treinta, le sirve a Marsé para caracterizar a Oriol Serrat, el padre de Teresa: «guardaba todavía restos de una belleza viril que estuvo de moda en los años treinta, una especie de versión catalana y débil de Warner Baxter» (191). También son frecuentes las referencias a películas de los años dorados del cine estadounidense. Mientras está en la playa con Teresa, Manolo imagina un «cromo» que se corresponde sin duda con la película de Frank Launder *La isla perdida* (*The blue lagoon*, 1949), protagonizada por Jean Simmons, aunque no se cite explícitamente:[3]

> La colección particular de satinados cromos se abrió en su mano como un rutilante abanico: él y ella perdidos en la dorada isla tropical, solos, bronceados,

3 En *La oscura historia de la prima Montse*, el protagonista, Paco Bodegas (a quien se ha identificado como trasunto del propio autor), señala esta película, junto con *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1939), como «inolvidable» (Marsé, 2016: 141).

> hermosos, libres [...] construyen una cabaña como un nido, corren por la infinita playa, comen cocos, pescan perlas y coral, contemplan atardeceres de fuego y de esmeralda, duermen juntos en lechos de flores y se acarician y aprenden a hacer el amor sin metafísicas angustias posesivas mientras la porquería de la vida prosigue en otra parte (Marsé, 2014: 278).

El argumento de la película refleja la situación de Manolo y Teresa, disfrutando de su amor, aislados de todo y de todos, en la «isla desierta» que supone el verano. La única referencia cinematográfica, que no pertenece al cine producido por el sistema de estudios es *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, 1925), dirigida por Serguéi M. Eisenstein: «¿Cuándo nos dejarán ver *El acorazado Potemkin*?» (Marsé, 2014: 260). La inclusión de esta obra maestra del cine soviético se justifica por los intereses políticos del grupo de estudiantes universitarios, que se quejan de la imposibilidad de ver la película debido a la censura franquista. Una última referencia al cine de género hollywoodiense se encuentra en la cita que abre el cuarto capítulo de la primera parte y que dice así: «En realidad, el gánster arriesgaba su vida para que la rubia platino siguiera mascando chicle (de *Una historia del cine*)» (77). Una cita que ejemplifica la relación con Teresa soñada por Manolo (quien en ningún momento se interesa por las ideas políticas de la joven).

En definitiva, las múltiples referencias e influencias del cine en la novela se relacionan con la adhesión de Marsé a la cultura popular, que, en el siglo xx, halla su máxima expresión en el espectáculo cinematográfico. Dicha adhesión se justifica por cuestiones de origen, clase social y formación cultural. Además, los mitos que antaño creaba la literatura pasan a ser construidos por el cine, que se convierte en el refugio donde el espectador de la posguerra proyecta sus sueños. Marsé, que se considera un escritor realista, parte de estos mitos cinematográficos para desactivarlos, enfrentándolos a la dura realidad de la dictadura franquista. De ahí que gran parte de su obra transcurra en las mismas coordenadas espaciotemporales: Barcelona (más concretamente, en los barrios de Gracia y del Guinardó), desde los primeros años de la posguerra hasta el fin de la dictadura.

Bibliografía

Amell, Samuel (1997). «Juan Marsé y el cine». *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 22, págs. 55-65.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc (2005). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

Bernal, Jordi (2013). «El cine según Juan Marsé; diamantes entre el serrín». *Jot Down*, www.jotdown.es/2013/01/jordi-bernal-el-cine-segun-juan-marse-diamantes-entre-el-serrin/ [consulta: 12/5/2022].

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

Gaudreault, André; Jost, François (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato.* Madrid: Cátedra.

Guliani, Luigi (2018). «La memoria es una abeja que pica después de muerta. Luigi Giuliani entrevista a Juan Marsé». *Ínsula Europea*, www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2018/09/Entrevista-a-Juan-Marse%CC%81.pdf [consulta: 12/5/2022].

Izquierdo, Lluís (2008). «Últimas tardes con Teresa, una novela de imágenes de hilos entrelazados». En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.). *Ronda Marsé*. Barcelona: Candaya.

Konigsberg, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de cine.* Madrid: Akal.

Kracauer, Siegfried (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física.* Barcelona: Paidós.

Marí, Jorge (2005). «La narrativa de Juan Marsé, a caballo entre el cine y la literatura». En: Romea Castro, Celia (coord.). *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horsori.

Marsé, Juan (2014). *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Penguin Random House.

— (2016). *La oscura historia de la prima Montse*. Barcelona: Penguin Random House.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1999). «Realidad, fábula y verdad en las novelas de Juan Marsé». En: Valls, Fernando (ed.). *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo.

Metz, Christian (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.

Ordóñez, Marcos (2012). «De mis archivos: Un paseo con Marsé (2.ª parte) – 1993». *El País*, 26 de septiembre. Disponible en: http://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/09/de-mis-archivos-un-paseo-con-mars%C3%A9-2%C2%AA-parte-1993.html [consulta: 12/5/2022].

Peña Ardid, Carmen (1999). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa.* Madrid: Cátedra.

Robles Sàrries, Xavier (dir.) (2008). «Un jardín de verdad con ranas de cartón» [archivo de vídeo, DVD]. En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.). *Ronda Marsé*. Barcelona: Candaya.

Chirbes, un heredero de Galdós: de Francisco Torquemada a Carlos Císcar

Antoni Cabanes Mira

Los codiciosos de ayer y de hoy

En los once títulos, si incluimos el opúsculo *El año que nevó en Valencia*, que conforman la obra narrativa de Rafael Chirbes, publicados a lo largo de sus treinta años trabajo, la figura del personaje codicioso, moralmente corrupto, es una constante. La encontramos ya de manera nítida en el carácter del tío Antonio, de *La buena letra*, que en plena posguerra rompe con su pasado republicano y traiciona a su hermano y a su cuñada —represaliados, como él, y los únicos que lo ayudaron en los momentos de mayor desesperación, como cuando le llevaban a la prisión alimentos que ni siquiera tenían para ellos—, con el fin de aliarse con Mullor, el falangista del pequeño pueblo valenciano donde transcurre la historia, e iniciarse así en dudosos negocios que acabarán enriqueciéndolo a espaldas ya de la familia que tanto lo quiso. En *Los disparos del cazador* el perfil del avaricioso sin escrúpulos toma protagonismo y se traslada de la periferia a Madrid con el personaje de Carlos Císcar, que empezó a ganar dinero con el estraperlo en los años cuarenta para pasar luego al sector de la especulación inmobiliaria, más lucrativo. Asoma una psicología similar en José Ricart —en este caso, en *La caída de Madrid*—, un empresario de la industria del mueble que cumple setenta y cinco años el día de la muerte de Franco y que posee una fortuna forjada a partir de sombrías estratagemas. No obstante, entre todos los codiciosos chirbesianos, quizá sea Rubén Bertomeu, el protagonista de *Crematorio* —otro emprendedor inmobiliario corrupto, enriquecido al calor de la especulación del sector del ladrillo en la costa levantina, así como de otros negocios más turbios, como el tráfico de drogas—, el más complejo y el que el lector puede llegar a conocer con mayor lujo de detalles. Citamos estos nombres porque son protagonistas de las respectivas novelas mencionadas o porque desempeñan en ellas un papel fundamental, pero lo cierto es que en la obra de Chirbes el perfil del avaro se deja ver incluso entre las identidades de menor relieve, como sucede con Pedro, el cínico promotor inmobiliario de *Los viejos amigos*, o con Pedrós, el constructor arruinado, taimado y estafador de *En la orilla*, entre otros.

En sus ensayos Chirbes ya señala que figuras como la del Vautrin de Balzac o la del Torquemada de Galdós le sirvieron mucho para construir los personajes de Carlos Císcar y Rubén Bertomeu (Chirbes, 2010: 33), aunque lo cierto es que todos los antes referidos desprenden cierta fragancia que recuerda al tacaño galdosiano. Como este, la gran mayoría son personas de extracción humilde, arribistas hechos a sí mismos que han aprovechado la coyuntura política y social para lucrarse, que han iniciado sus andanzas en el terreno de los negocios con prácticas poco honrosas y que, tras enriquecerse, han virado sus asuntos hacia sectores mejor reputados al tiempo que han pulido sus amistades y sus formas de relacionarse. Así como en Torquemada encontramos al usurero al principio odiado por todos que iba de casa en casa, que nunca perdonaba una deuda y que acaba transformado en un financiero encomiable, mecenas del arte, senador y marqués de San Eloy, en Chirbes apreciamos, en analogía con el primero, un elenco de oportunistas que se aprovechan del estraperlo o del tráfico de estupefacientes, según el tiempo y el lugar, para convertirse luego en honrados empresarios, culturizados y bien conectados con el poder.

Tanto Torquemada como los codiciosos de Chirbes comparten, asimismo, un discurso crítico hacia una sociedad, cada cual la suya, en la que sienten que no acaban de encajar y de la que se aprovechan al tiempo que la aborrecen. No obstante, en el caso de las criaturas de Chirbes, este cinismo a menudo trascenderá lo puramente económico y se instalará en el plano de lo personal, en el que las infidelidades y demás engaños hacia los seres queridos serán comunes y sistemáticos, cosa que no sucede en el caso de Torquemada, el cual, aunque de modales risibles y tan egoísta como sus herederos chirbesianos, antepone a su familia a cualquier otro asunto. Y es que, al cabo, como no puede ser de otra manera, no es posible comprender ninguna historia particular, ya hablemos de la de Torquemada o de la de cada uno de los avaros de Chirbes, si no se analiza en el contexto político y moral en que se desarrolla, ya sea la Restauración borbónica, la posguerra, los años de la apertura económica del país o los de la especulación inmobiliaria levantina de principios del presente siglo.

Destripar el pasado para entender nuestros días

Tanto Benito Pérez Galdós como Rafael Chirbes son escritores muy arraigados a sus respectivos tiempos y ambos tratan de explicar a través de la literatura los entresijos ocultos de la sociedad en la que viven, para lo cual necesitan hurgar en el pasado más o menos inmediato con el objetivo de sacar a la luz aquello que el presente no ha resuelto. El propio Chirbes afirma que se siente sucesor

de esa estrategia tan galdosiana de saltar atrás como experiencia que permite al lector entender el alboroto en el que vive (Chirbes, 2010: 28). En este sentido, no obstante, enseguida se pone de relieve una diferencia fundamental en la poética de ambos autores, vinculada por completo al tiempo en el que cada cual escribió: para Chirbes encontrar un lugar desde el que mirar es el verdadero problema de un narrador (27); en cambio, Galdós nunca entendió que la voz del narrador, aunque omnisciente, es siempre la primera que un autor debe inventarse para articular un relato y que no hacerlo, como escribe Mario Vargas Llosa, conspira contra el realismo de la historia (Vargas Llosa, 2020).

Asimismo, aunque cualquier artista está siempre presente en aquello que escribe, Chirbes admira de Galdós que, al leer sus novelas, cueste ver la mano del autor en unas líneas en las que parece que todo nazca inocentemente, con extremada facilidad, sin tramoya alguna que atisbar (Chirbes, 2013a). Y es que el autor de *La buena letra*, aun sin pretenderlo, está muy presente en sus propias obras, en las cuales se perciben fácilmente las costuras de sus soledades y demás malestares existenciales, así como de sus frustraciones en el terreno de lo político, de marcada nostalgia marxista, a pesar de que dejara escrito que le irritan los escritores que muestran demasiado su ideología (Chirbes, 2010: 36). Esa suerte de eclecticismo de Galdós, que lo lleva a saltar de la narrativa bélica al drama sentimental o a los entresijos de la política, es mucho menos marcado en el caso de Chirbes, el cual permanece invariablemente rodeado de un universo sembrado de personajes materialistas, pesimistas, cínicos, degradados, ahogados por el sentimiento de culpa..., con independencia de la clase social a la que pertenezcan. Si bien, tanto en *Mimoun* (1988) como en *Paris-Austerlitz* (2016), el eje central es la degradación del hombre aislado y sin esperanza, con ecos de *El extranjero* de Camus, este tema se mezcla en el resto de su novelística, desde *En la lucha final* (1991) hasta *En la orilla* (2013b), con el de la traición de clase, con el de la huida hacia adelante arrastrando un pasado repleto de heridas que no han cicatrizado. Se diría, así, que cada obra suya se parece a la anterior en cuanto que es el resultado de la variación de un puñado reducido de temas que obcecan al escritor y de los que nunca se desprende, pocos en cualquier caso para un hombre que anhelaba, como su apreciado Francis Bacon con la pintura, representar la totalidad del mundo en sus obras (Chirbes, 2002: 63).

Dice Rafael Chirbes que siempre trata de huir tanto del lenguaje consolador y afectado que parece ocuparlo todo y que se alinea con el discurso dominante como de ese otro trufado de provocaciones gratuitas, que se lee con curiosidad pueril y que no es más que el eco de una rebeldía vacía que se agota en sí misma (2010: 18), pero lo cierto es que no siempre cumple con su propó-

sito, al menos en lo que respecta al segundo polo descrito, pues es habitual ver cómo se recrea en exabruptos soeces y desagradables de leer. Ni que decir tiene que Galdós, un siglo antes, era mucho más sutil en sus descripciones y, aunque era tan capaz como Chirbes de captar la desazón que oprimía el sentimiento colectivo de su tiempo, lo hacía siempre con más tacto y modestia. De hecho, a principios del siglo pasado Leopoldo Alas, Clarín, escribió esto sobre Galdós:

> [...] un artista desilusionado, sincero y sencillo, y fiel espejo de un mundo triste [...] en el fondo de las novelas de Galdós hay acaso más tristeza que en las de esos grandes líricos pesimistas que, sin quererlo y sin saberlo acaso, declaman o hacen declamar a sus personajes y a la naturaleza misma sus desengaños y desesperación (Alas, 1991: 181).

La polémica en torno al estilo de Galdós no acaba nunca

La obra de Benito Pérez Galdós ha sido incómoda para muchos escritores posteriores, pues en torno a su estilo nunca han cesado de crearse bandos de partidarios y detractores, que muy a menudo, aunque no siempre, encajaban en el esquema de aquellos que abogaban por las novelas *con tema* y los que cultivaban las novelas *de lenguaje*, sobre todo las fraguadas al calor de la tempestad renovadora de los años sesenta del pasado siglo. A nuestro juicio, el valor del arte del creador de *Misericordia*, tan bien explicado por parte de tantos críticos, poetas y escritores, entre los que se encuentran Ayala, Cernuda, Aub o el propio Chirbes, se refleja también en este debate incesante, pues es sabido que al cabo de las décadas solo se habla de aquellos narradores que han dejado un pozo, que han aportado algo trascendente. Es bastante probable que esa tendencia infundada de asociar a Galdós con la España deprimida y atrasada que él mismo denunció sea uno de los motivos de que su obra no se lea más hoy en día y, sobre todo, de que no se detecte en muchos de los autores que lo han tratado, ni siquiera en aquellos que podrían considerarse sus herederos —léase, por ejemplo, Fernando Aramburu, con su *Patria*—, ninguna declaración de deuda, gratitud o mera simpatía hacia él.

Sea como sea, la polémica alrededor del valor de la narrativa de Galdós sigue vigente hoy en día y prueba de ello es el debate que se llevó a cabo hace un par de años, en el centenario de la muerte del autor, en las cabeceras de varios periódicos y especialmente en la de *El País*, sobre el tema por parte de varios escritores muy conocidos. Es cierto, como sostiene Javier Cercas, que Galdós

puede resultar en ocasiones pedagógico, aunque es sabido que eso no está necesariamente reñido con la gran literatura, léanse si no las inequívocas lecciones morales salidas del puño de Dostoyevski en *Apuntes del subsuelo*, obra cuya calidad nadie se atreve a poner en tela de juicio. Si Galdós era popular —más popular de lo que lo fuera nunca cualquiera de sus detractores— es porque era claro, y lo era precisamente por su visión pedagógica y militante de la literatura, como explica Muñoz Molina (Rodríguez Marcos, 2019).

A nadie se le escapa que las novelas de Galdós no son perfectas. Ya hemos comentado que el propio Vargas Llosa señalaba que nunca acabó de perfilar bien la voz del narrador, lo que le confería a este «un conocimiento imposible de los pensamientos y sentimientos de los otros personajes, algo que conspira contra el "realismo" de la historia. Pérez Galdós disimulaba esto atribuyendo aquel conocimiento a los "historiadores" y testigos, algo que introducía una sombra de irrealidad en sus historias» (Vargas Llosa, 2020). Pero, como apunta Rafael Chirbes en sus ensayos, muchas de las grandes obras de la literatura universal —véanse algunos títulos de Joyce, Proust o Musil— son «escandalosamente imperfectas» (Chirbes, 2010: 36) y nadie dice nada. En cualquier caso, parece que la polémica en cuanto al estilo de Galdós se reduce a los círculos estrictamente literarios, ya que las colecciones de libros del autor siguen renovándose hoy en día en todas las librerías.

Cómo saltar de Francisco Torquemada a Carlos Císcar

Si nos centramos ahora en la comparación entre *Las novelas de Torquemada* y *Los disparos del cazador*, lo primero que salta a la vista es el enorme parecido entre ambos protagonistas, Francisco Torquemada y Carlos Císcar, los cuales —se ha dicho ya— pertenecen por nacimiento a la clase humilde y paulatinamente se van haciendo a sí mismos a base de mucho trabajo y de una actitud cínica y egoísta hasta asentarse en las cotas más altas de la sociedad. Sin embargo, si acercamos la lupa, observamos que esa comicidad ridícula, ese negociar la hora de la muerte con la providencia, esa torpe fragilidad, en definitiva, que vemos en el tacaño galdosiano, sobre todo en *Torquemada en la hoguera*, no la encontramos en Carlos Císcar, un hombre mucho más soberbio y frío, incluso cuando reflexiona sobre el amor que siente hacia los suyos, que no hace ni pizca de gracia. Y es que, si bien Císcar parece aceptar con resignación y sin remordimientos el vacío existencial en el que está instalado, a Torquemada le cuesta un esfuerzo enorme admitir el caos del mundo en el que vive y se siente

culpable ante Dios por su implacabilidad a la hora de ejercer la usura, actividad inmoral que en última instancia cree que ha sido la causante de la enfermedad de su hijo. Ocurre que el usurero todavía es consciente de la fe tradicional y la carencia le duele, cosa que no pasa con Císcar, el cual diríase que ha desistido de buscar un norte libre de corrupción desde el que orientarse y navega a la deriva.

Atrapados entre un mundo que acaba y otro que nace

Esta diferencia entre ambos personajes en lo que respecta a la metafísica de sus psicologías está directamente relacionada con el contexto en el que viven. Torquemada anda sumergido en ese vacío de certezas que se instala en el pensamiento europeo de finales del siglo XIX cuando la mentalidad positivista, basada en la razón, se deteriora y tiene lugar una reorganización social en la que los tradicionales círculos aristocráticos pierden fuelle en favor de una clase media que se expande. De este modo, mientras que los señoríos entran en decadencia, y con ellos el poder de la Iglesia —no olvidemos las desamortizaciones—, los burgueses de nuevo cuño, ágiles y pragmáticos, como Torquemada, asaltan el poder e incluso adquieren títulos de nobleza. Este mismo fenómeno de cambio de coyuntura y de su consecuente redefinición de roles también tiene lugar en *Los disparos del cazador*, en este caso por partida doble. Carlos Císcar es un joven arribista de provincias que en los años cuarenta llega a Madrid y trata de abrirse camino a base de actividades ilegales vinculadas con el estraperlo, hasta que le llega la oportunidad de hacer una gran fortuna con la especulación inmobiliaria derivada de la apertura del mercado nacional a finales de los cincuenta. Como Torquemada en su momento, Císcar se aprovecha del cambio de paradigma político para enriquecerse y acomodarse entre las élites sociales del país, todavía mermadas tras la contienda del 36. En los años ochenta, una vez muerto Franco, se da el segundo fenómeno de reorganización social del que da cuenta la novela, en este caso puesto el foco en Manuel, el hijo de Císcar, un acaudalado estudiante con ideas marxistas a finales de los sesenta que se aprovecha de la reordenación que se da con la llegada de la democracia al país para abrirse camino en el mundo de los negocios al amparo del éxtasis económico.

Traiciones generacionales para asaltar el poder

Un rasgo común de las historias de Galdós y Chirbes, consecuencia inmanente de los cambios de regímenes que acabamos de comentar, es que ambas se articulan sobre la base de una serie de traiciones metafísicas por parte de sus protagonistas. En lo que respecta a *Los disparos del cazador* se aprecian de manera más evidente porque son dos y siempre van de padre a hijo: en primer lugar, encontramos la que Carlos Císcar, con tal de enriquecerse, consuma contra su propio padre, hombre de extracción humilde, izquierdista y perdedor de la Guerra Civil; y, en segundo término, la que comete Manuel, el hijo de Carlos, hacia su progenitor al despreciar los valores capitalistas, retrógrados e inmorales, que este último le ha inculcado, y virar contra su discurso —en un movimiento no libre de hipocresía, puesto que la maniobra la lleva a cabo desde la posición de muchacho privilegiado que su padre le ha facilitado— hacia posiciones de corte marxista en su juventud, aunque más adelante también buscará abrirse camino en el mundo de los negocios. En el caso de *Las novelas de Torquemada* destaca significativamente la traición que la antigua familia aristocrática del Águila comete contra sus propios valores al emparentarse con Francisco Torquemada, arribista procedente de una clase social «inferior», gesto que Rafael del Águila no acepta nunca, lo que genera un conflicto entre él y el usurero —trasunto de la colisión entre la antigua nobleza y la nueva burguesía que se abre camino— que acaba llevándose por delante al más joven de los tres hermanos del Águila. A todo ello hay que sumarle la altivez de clase que exhiben los nuevos ricos Carlos Císcar y Francisco Torquemada hacia las gentes pertenecientes a sus clases de origen, actitud esta que no por más aceptada dejaremos de considerar aquí como una suerte de traición.

La utilidad del arte, más allá de su valor

Ambos protagonistas comprenderán enseguida que para su ascensión social no basta el dinero, y serán dos mujeres, Cruz del Águila —en el caso de Torquemada— y Eva Romeu —en el de Císcar—, con perfiles muy similares las que los acompañarán en su escalada a las élites. Descendientes, la una de una antigua familia aristocrática arruinada y la otra de la pequeña burguesía local venida a menos, ambas han recibido una educación propia de una minoría selecta, lo que se traduce en su escrupulosa moral, en la sensibilidad artística de la que hacen gala, así como en el ojo que demuestran tener a la hora de

elegir las amistades que más les convienen para alcanzar sus objetivos, signos todos ellos ajenos a los codiciosos cuyas formas tratan de pulir. Completamente obsesionadas por ocupar su lugar en la élite a la que creen pertenecer, ambos personajes femeninos tienen dos puntos en común muy marcados: por un lado, la importancia que les confieren a las convenciones sociales, a menudo traducidas en convites y fiestas que serán cada vez más exclusivos; y, por el otro —quizá el que más llame la atención por la gran cantidad de ejemplos que nutren ambas historias—, la fijación por el arte, especialmente por la pintura, como símbolo de estatus.

El éxito alcanzado, tanto económico como social, que llevará a ambos empresarios incluso a convertirse en mecenas de arte sin que apenas entiendan nada del asunto traerá consigo cierto malestar en los empresarios que en su fuero interno les conducirá a renegar de las mansiones en las que viven, que proyectan como tumbas de lo que fueron. Y es que ambos, ya en el invierno de sus vidas, sienten que, a pesar de estar rodeados de lujos, no son dueños de sí mismos como antes, cuando trabajaban duro para conseguir lo que ahora tienen. Esta profunda insatisfacción derivará en una nostalgia del pasado que los impulsará, de manera muy similar, a llevar a cabo incursiones sigilosas en escenarios de los que sienten añoranza, ligados a su juventud y a sus penosos esfuerzos para alcanzar el éxito: Císcar visita con cierta frecuencia algunos cafés acompañado de su criado Ramón, y Torquemada, la taberna de Matías Vallejo, antesala de su muerte, en el último título de la saga.

El lujo del lenguaje para vivir con las élites

En este camino hacia las altas esferas, tanto el protagonista de *Los disparos del cazador* como Francisco Torquemada se darán cuenta de la importancia que tiene el lenguaje como símbolo de estatus, de lo fundamental que resulta pulir las palabras como llave de acceso a las amistades exquisitas, al arte y demás delicadezas (es de señalar, sin embargo, que, aunque ambos verán muy pronto en el lenguaje una vía para asaltar el mundo que pretenden, nunca reflexionarán sobre él como la herramienta con posibilidades infinitas que es y que resultaría capaz de modificar la manera cínica y descarnada de entender sus vidas). El recato moral que poco a poco Eva va instaurando en el hogar y con los renovados círculos de amistades, relega la manera genuina que Císcar tiene de expresarse, cargada de vulgaridades, reflejo de la escasa educación recibida, al plano de esa vida oculta que el personaje desarrolla como válvula de escape del nuevo cosmos al que no consigue adaptarse, evidenciada en los escarceos se-

xuales con prostitutas, acompañado de su amigo Jaume Ort, y en la manera de relacionarse con Elena, su primera amante. En el caso de Francisco Torquemada, la importancia de pulir el lenguaje para acceder a las capas altas de la sociedad será tal que el asunto marcará de pleno las dos novelas centrales de la saga, en las que el arribista ya se ha convertido en un *hombre de economía*, pero no sabe todavía expresarse en sociedad, por lo que tiene que apropiarse del lenguaje ajeno. En su ascensión, el tacaño se deshace de todas las formas barriobajeras que lo caracterizaban en la primera novela, las cuales tratará de guardarse para sí en adelante, como hace Carlos Císcar en *Los disparos del cazador*, aunque seguirán dejándose ver en ocasiones, sobre todo cuando el punto de vista de Torquemada contamina la voz del narrador a través del estilo indirecto libre.

En *Torquemada en la hoguera*, pieza con la que se inicia la saga, parece que el protagonista carezca de mundo interior, al centrarse su interés exclusivamente en ganar dinero, pero a partir de *Torquemada en la cruz* vemos que el lenguaje es una de sus mayores preocupaciones. A sus cincuenta y largos años se lanza deprisa y corriendo a apropiarse del habla y de los manierismos, que a menudo fuerza, de la clase *superior*. Son precisamente los errores de lenguaje que comete, subrayados recurrentemente por el narrador, los que delatan los orígenes de los que Torquemada no consigue desprenderse, además de proyectar en él la figura de un ser dubitativo y cómico, alejado del hombre educado y seguro de sí mismo que pretende ser. No está de más apuntar que la reproducción del estilo hablado que tan bien plasmará Rafael Chirbes cien años después, tanto en *Los disparos del cazador* como en el resto de su producción, es en palabras de Cernuda (López, 2019: 56) la mayor contribución de Benito Pérez Galdós a la narrativa nacional, pues fue él quien señaló qué camino seguir.

Dos maneras de enfrentar la muerte

El estilo sombrío, decadente, agónico, de *Torquemada y San Pedro*, en el último volumen de la saga, es el que mejor encaja con el de *Los disparos del cazador*, pues ambas novelas tratan de lleno el tema de la muerte en relación con sus respectivos protagonistas. Al igual que Carlos Císcar, al que le faltan ya muchos de los seres amados —Eva, su esposa, ha fallecido, al igual que su hija Julia, y Elena, la que fuera su primera y más querida amante, lo ha abandonado— y vive inmerso en la soledad de su casa de Madrid, en esta última obra de Torquemada también el tacaño galdosiano siente ese vacío que han dejado las personas que más han significado para él, pues Silvia, su primera mujer, y su hijo Valentín, así como doña Lupe, su mejor amiga, se habían ido en las pri-

meras novelas, y ahora también Rafael, su cuñado, que suponía un contrapunto significativo para el protagonista, y su segunda esposa, Fidela, han fallecido ya. Ambos, Císcar y Torquemada, forman parte desde hace años de una aristocracia obsoleta —el uno, con el título de marqués, y el otro, como emblema de una clase dirigente franquista que no halla su sitio en los años ochenta— y, ahora que por fin pueden dedicarse a tareas ociosas, nos encontramos ante dos hombres faltos de vitalidad y alimentados de la nostalgia del pasado. Para colmo a ambos les toca lidiar con un hijo que en nada les ha salido como esperaban: por un lado, Manuel, de cuya complicada relación con Císcar hemos dado cuenta ya; por el otro, el pequeño y revoltoso Valentín, fruto del matrimonio de Torquemada con Fidela del Águila, que en nada se asemeja al Valentín fallecido. El misionero Gamborena explica en *Torquemada y San Pedro* que la aristocracia ha entrado en declive porque ha dejado de cumplir su tradicional función de garante del orden social. Esta suerte de degradación forma parte de un proceso que alcanza su culminación en Carlos Císcar, figura que no siente ningún tipo de atrición por sus corruptelas y que supone la constatación definitiva de que en el siglo xx no hay razón alguna ya para pensar que la acumulación de capital y la nobleza de espíritu sean dos nociones que tengan que darse a la vez en la misma persona. Si en la primera novela de la saga vemos a Torquemada negociando con Dios la salvación de su hijo a cambio de las buenas obras del tacaño, en la última este trato con la divinidad reaparece, como una forma de cerrar el círculo, ahora para pactar su propia salvación. Torquemada muere precisamente mientras trata de cerrar el acuerdo y sus últimas palabras son tan ambiguas que no se sabe si por «conversión» se refiere a la de su alma o a la de la deuda del Estado que pretende mitigar con su fortuna.

En el caso de Carlos Císcar, sus reflexiones sobre la muerte, que recorren toda la novela, a menudo van ligadas a sus actividades cinegéticas, las cuales, aparte del valor terapéutico que tienen, simbolizan la posición que el magnate cree que merece tener en el mundo, ligada a esa faceta de su personalidad creadora o destructora, que maneja según su voluntad y que se refleja en su actividad como constructor inmobiliario, pero también en su manera prepotente y escéptica de relacionarse con las personas a las que quiere, no exenta de infidelidades (con su mujer), desengaños (con sus amantes) y desafecciones (con sus hijos). Los apuntes de Císcar que conforman la novela son, en definitiva, la prueba de la quiebra de todos sus proyectos afectivos, que ha ido destruyendo precisamente al tratar de imponer siempre su propia voluntad y que escribe desde la soledad y con la muerte rondando. Al final, tras haber pasado por varios estados de ánimo durante la redacción, queda sumido en un vacío existencial que no consigue aplacar y se pregunta, derrotado, cómo le llegará la muerte, convencido, al con-

trario de lo que sucede con Torquemada, de que después no hay «nada», palabra cargada de una gran dosis de nihilismo, fundamental para comprender el universo filosófico de la segunda mitad del siglo xx, y con la que la novela acaba.

Unos apuntes para cerrar

Luis Cernuda escribió sobre Galdós que «su honestidad de artista le impidió utilizar su obra para hablar de sí y hacer su propio reclamo, como lo han hecho hasta la náusea las gentes del 98», y que:

> [...] un escritor así, tan reticente acerca de sí mismo, parece de escasa importancia, y hasta puede ocurrir que el lector no se atreva a reconocer que dicho autor le agrada más que otros inferiores, pero a la moda del día. Porque Galdós no se muestra superior a sus lectores, siéndolo tanto, pueden éstos, en vez de agradecerle ese rasgo de buena educación, desestimarle, si no menospreciarle (Cernuda, 1965: 77).

El poeta sevillano sostiene asimismo que Galdós y Cervantes «son, probablemente, nuestros únicos escritores, sin aludir ahora a los poetas, que conocieron lo que es generosidad y que fueron capaces de comprender una actitud humana o un punto de vista contrarios a los suyos» (Cernuda, 1965: 78). Aunque Rafael Chirbes no ocupará el mismo lugar que ellos en el parnaso de la literatura española, y a pesar de que su *yo* no consiguió desaparecer del todo en sus novelas, sí comparte con ambos esa capacidad de ponerse en el lugar del otro. Como el autor de *La buena letra* señala en sus ensayos, Max Aub pone a Francisco Torquemada como paradigma de lo que es un personaje y, tanto para Aub como para Cernuda, estos, los personajes, además de presencias reales del mundo exterior que se cuelan en los libros, son formas de mirar la historia desde lo íntimo, lo que los convierte en categorías morales (Chirbes, 2002: 190). En la figura de Carlos Císcar, así como en la de muchos otros personajes chirbesianos, también se aprecia en buena medida esa generosidad del escritor capaz de escrutar las voces de fuera, los rostros ajenos, para condensarlos y darles vida luego en una personalidad intransferible, a la manera de su maestro Benito Pérez Galdós, de cuya obra Aub y Cernuda sentencian que «marca el complejo punto de llegada y, por ende, de partida de una posible narrativa española» (190), que, por cierto, no ha dejado de llegar. Es, pues, Chirbes uno de sus alumnos aventajados. El profesor Adolfo Sotelo Vázquez dice que en él se aprecia «el arte de un narrador clásico, el arte de un novelista contemporáneo, la voluntad de estilo de un escritor realista» (Sotelo Váz-

quez, 2015: 49). Lo dijo en el artículo «Rafael Chirbes reivindica a Galdós», el cual constituyó en su momento el primer estímulo que impulsó la escritura de este estudio, y por eso queremos terminar citando otro fragmento de sus conclusiones: «Rafael Chirbes lee, interpreta y proyecta de modo elocuente y fecundo el arte de Galdós, el estilo que, como decía Marcel Proust [...], no es una cuestión de técnica, sino de visión» (49).

Bibliografía

Alas, Leopoldo [Clarín] (1991). *Galdós, novelista*. Ed. de Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Cercas, Javier (2020a). «Galdós». *El País*, 9 de febrero. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/02/03/eps/1580728376_032115.html.

Cernuda, Luis (1965). *Poesía y literatura*, vol. 1. Barcelona: Seix Barral.

Chirbes, Rafael (2002). *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama.

— (2010). *Por cuenta propia*. Barcelona: Anagrama.

— (2013a). *Mimoun*. Barcelona: Anagrama.

— (2013b). «"En la orilla", de Chirbes, libro del año, y su autor homenajea a Galdós, su maestro». *El País*, 28 de diciembre. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2013/12/23/actualidad/1387797644_947950.html.

— (2015b). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.

— (2016). *Los disparos del cazador*. Ed. de Ignacio Muñoz. Barcelona: Anagrama.

Rodríguez Marcos, Javier (2019). «Galdós renueva su valor». *El País*, 3 de noviembre. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/11/01/babelia/1572629890_146911.html.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2015). «Rafael Chirbes reivindica a Galdós». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, n.º 13, págs. 39-50.

Vargas Llosa, Mario (2020). «En favor de Pérez Galdós». *El País*, 19 de abril. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/04/18/opinion/1587202379_940388.html.

Escribir sobre la memoria. *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza

Marina Camacho Alés

¿Se pueden rehabilitar las experiencias ajenas? En *El invencible verano de Liliana*, Cristina Rivera Garza cuenta la historia de su hermana, víctima de femicidio el 16 de julio de 1990. La autora recurre a anacronismos, la autoría plural, la polifonía de voces narrativas y, en definitiva, la experimentación, la única vía que reconoce para representar una realidad que es periférica.

Liliana, a sus veinte años, descubrió que, en lo más profundo del invierno, existía un invencible verano para ella (Rivera Garza, 2021). Quería escapar definitivamente de la relación abusiva que tenía con un novio de la preparatoria. En su futuro veía un doctorado y un viaje a Londres, pero él no quiso que se cumplieran esos planes. Treinta años más tarde, su hermana Cristina Rivera Garza decide abrir la herida y convertirla en la voz de muchas mujeres ultrajadas, desaparecidas y asesinadas que merecen justicia en México. A través de distintos materiales, como noticias de periódicos, diarios personales y testimonios, vemos que uno de los temas centrales de la novela es la reescritura, la idea de reescribir a otros —a una hermana, pero también a una comunidad—. De hecho, no es la primera vez que la autora recurre a esta técnica: ya lo hizo en sus novelas *Había mucha neblina o humo o no sé qué* y *La autobiografía del algodón*. Sin embargo, esta vez la reescritura no es una elección de estilo, sino que es la única vía para reconstruir una versión viva de Liliana.

A través de la anisocronía, que rompe la estructura lineal de los hechos, y la desapropiación del discurso, entre otros recursos, Rivera Garza se convierte en un narrador testigo que pone palabras a lo indecible. También realiza una labor de investigación, como Marianne Hirsch, quien acuñó el término «narrativa posmemoria» al querer escribir sobre la memoria de sus padres, víctimas del holocausto (Hirsch, 2019). Además, elige una narrativa fragmentada por la polifonía de voces para poder relatar una experiencia traumática. *El invencible verano de Liliana* pone muchísimos aspectos sobre la mesa e incluso teoriza sobre lo más intrínseco de la escritura.

Sobre el discurso rizomático y su fragmentación

En *Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze relaciona el discurso rizomático —aquel que se desarrolla sin un orden establecido— con la novela posmoderna, experimental y fragmentaria (Deleuze y Guattari, 1972). Y son precisamente los saltos temporales y la alteración del tiempo narrativo lo primero que nos llama la atención de *El invencible verano de Liliana*. En la novela, las distintas líneas temporales coinciden con los diferentes narradores: el pasado de Liliana junto a su exnovio en las entradas de su diario; los testimonios de su paso por la universidad; extractos de prensa de los días en los que tuvo lugar su asesinato; la Navidad de 2019, en la que Cristina Rivera Garza decidió escribir el libro, e incluso tenemos datos sobre la historia del femicidio en México. No obstante, hay orden en este desorden, pues la autora nos presenta cada una de estas capas de la realidad de su hermana en el momento en que quiere que la vayamos descubriendo. Y, así, los lectores pasamos por el desconcierto, el conocimiento y el desconocimiento de la vida de la protagonista, por la necesidad de respuestas, por el intento de entender el horror. Todo esto hace que el contenido de la novela determine enteramente la forma, y no al contrario, con lo que se convierte en una obra mucho más trascendental de lo que parece, pues termina reflexionando sobre el funcionamiento de la memoria, tan fragmentario como esta narración.

Sobre la desapropiación y la autoría plural

En *El invencible verano de Liliana*, Rivera Garza pone en práctica lo que ya ha teorizado en varias ocasiones: el trabajo colectivo a la hora de estructurar un texto y, por lo tanto, la escritura desapropiativa. Para la autora es importante recurrir a una poética desapropiacionista porque con esta se deja al descubierto el trabajo de otros y las marcas del tiempo a través de estrategias de reescritura como la excavación o el reciclaje, ambas presentes en la novela. A su vez, la desapropiación hace visible la autoría plural y, por lo tanto, la pluralidad que supone el proceso creativo, en este caso a la hora de escribir. Y es que Rivera Garza ya había reivindicado en su ensayística la crítica al sistema y a la apropiación autorales, queriendo revalorizar la comunidad, sobre todo en una época de violencia en la que se debe incluir la voz de los demás sin subsumirla en la del autor. Muestra, entonces, interés en volver al origen plural de toda escritura.

Debido a esto, la obra presenta distintos niveles en la voz narrativa. Tenemos textos escritos por Liliana y correspondencia que ella misma dirige a ami-

gos y familiares, testimonios, datos autobiográficos de Rivera Garza, artículos periodísticos, fotografías y notas originales de la protagonista, pero también desdoblamiento de la voz narrativa y más paratextos. Entre estos últimos, el que me resulta más interesante es la descontextualización de algunos extractos de la narración, presentados como títulos de algunas partes, creando casi un juego para el lector, que se debate entre tratar de adivinar su significado y la búsqueda de esa frase en el texto. Sin embargo, el desdoblamiento de la voz narrativa es lo que más directamente refleja el deseo de la desapropiación del discurso. Estoy hablando de, por ejemplo, cuando las palabras de la autora se funden con las de *Un violador en tu camino*, *performance* del colectivo Las Tesis: «Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía».

Sobre la polifonía y la experiencia traumática

Rivera Garza, en *Los muertos indóciles*, afirma que «lo que la vida disgrega centrifuga; el archivo congrega» (Rivera Garza, 2020). Es decir, la escritura puede ser un paliativo.

René Kaës, en *Polifonía del relato y trabajo de la intersubjetividad en la elaboración de la experiencia traumática* (Kaës, 2002), nos muestra que la experiencia traumática compartida pasa por la polifonía de discursos y necesita de un público que la escuche. De hecho, se apoya en dispositivos como el psicodrama psicoanalítico de grupo para entender cómo escribir sobre, por ejemplo, los genocidios. El psicodrama psicoanalítico de grupo proporciona un espacio de figuración a todo aquello cuya representación no se ha podido reactivar por su fuerte carga traumática. Es decir, actúa donde el lenguaje falla, pero no en el momento del trauma, sino después de un tiempo de latencia de este. A esto Freud le otorga el nombre de *Nachträglichkeit* y sostiene que el relato a varias voces es vital para sobrevivir a una experiencia traumática colectiva. En este caso, vivimos la difracción o la representación de Liliana por varios narradores, que se reparten la carga de la representación.

Sobre la rehabilitación de las experiencias ajenas

Lo que vemos en *El invencible verano de Liliana* no es tanto una memoria de segunda generación como la de alguien que ha sido testigo del horror y quiere recuperar la realidad de quien no ha sobrevivido a ello. Y aquí llega la gran pregunta: ¿es posible restaurar la experiencia de los que ya no están? En la no-

vela, como en muchos otros relatos, esta tarea se ha llevado a cabo mediante la narrativa fragmentaria con el objetivo de suturar la herida que no se ha podido cerrar por medio de la historia oficial sobre su hermana Liliana.

No obstante, como en cualquier otra narración de la memoria, nos encontramos con dos problemas: el primero es la distancia entre lo que se recuerda y lo que se ha vivido, esa experiencia vicaria que hace imposible narrar lo sucedido (Todorov, 2013); y el segundo es la imposibilidad de decir lo indecible. Tanto Philippe Nemo como Hanna Arendt hablan del mal y de los mecanismos para expresarlo, que son o bien su banalización, o bien el informe mecánico que lo reduce a datos (Nemo, 1995). La única vía, entonces, de representar algo que *a priori* no se puede verbalizar es la experimentación. Así, Rivera Garza elige el relato a distintas voces y se convierte en una autora que crea un *collage* con distintos niveles narrativos y estilos planteando una manera con la que restaurar la memoria y la experiencia perdida es posible.

El invencible verano de Liliana es un relato que da voz a quienes ya no pueden hablar, pero también es un arma política que educa a una población que ha crecido insensibilizada a esta violencia, alarmantemente común. Esta historia solo podía tener esta forma, polifónica y experimental, y por eso Rivera Garza no la publicó hasta que supo cómo abarcar el horror que dejó paralizado el lenguaje durante tantos años. Por esta razón, la novela se convierte, asimismo, en una reflexión sobre la representación de la realidad en la literatura, algo que la humanidad lleva queriendo entender desde Platón.

Bibliografía

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1972). *Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos.

Hirsch, Marianne (2019). *La generación de la posmemoria*. Barcelona: Carpe Noctem.

Kaës, René (2002). «Polifonía del relato y trabajo de la intersubjetividad en la elaboración de la experiencia traumática», *Revista de la Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo*, vol. 25, n.º 2, págs. 15-25.

Rivera Garza, Cristina (2020). *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Santiago de Chile: Los Libros de la Mujer Rota.

— (2021). *El invencible verano de Liliana*. Ciudad de México: Penguin Random House.

Todorov, Tzvetan (2013). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

La hegemonía masculina: divergencias entre vida privada y pública de Agustí Bartra

Magdalena Coll Carbonell

La propuesta de este trabajo parte de la reflexión sobre las relaciones de género durante el periodo de la preguerra y la guerra civil española (1931-1939), y se centra en el espacio doméstico y público que compartieron el poeta Agustí Bartra (1908-1982) y la escritora Anna Murià (1904-2002). El artículo consta de dos partes: la primera investiga las relaciones de género durante el periodo histórico mencionado y la segunda se enfoca en el poemario *Poemes d'Anna*, de Bartra. El objetivo es analizar la proyección del discurso hegemónico en el ámbito familiar y en el de la obra literaria. El catalizador de este artículo fue una cita en *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, de Anna Murià (2004), obra en la que se realiza un estudio biográfico del poeta barcelonés.

Bartra y Murià se conocieron en Francia al inicio de sus respectivos exilios: Murià se encontraba refugiada en el *château* de Roissy-en-Brie, en las afueras de París, con el grupo de intelectuales catalanes que fueron acogidos al tener que huir de Cataluña a finales de la Guerra Civil (1939), y Bartra llegó a Roissy-en-Brie después de haber pasado meses en los campos de concentración de Argelès y Agde, en Francia. Ella ya lo admiraba como poeta, pero se enamoró de él al instante de conocerlo personalmente, atraída por su alto nivel intelectual, y sus sentimientos amorosos por él se fueron haciendo evidentes, hasta que, una noche, después de haber cumplido con el turno de limpiar la cocina del castillo, los dos se quedaron solos. La cita a la que antes aludía es la siguiente:

> [...] él se tumbó encima de la gran mesa [...]. Él [Bartra], con los ojos en el techo, habló. Dijo su concepto del amor, y de la mujer en la vida de un hombre como él, con frases breves y vagas, pero duras, contundentes. La mujer ocupaba un lugar secundario; primero era la obra, la vida; a veces la mujer le servía de piedra de toque; una mujer en su vida había de someterse a los intereses de él, tenía que aceptar la servidumbre, porque él no podía desviarse (Murià, 2004: 85).[1]

1 Todas las traducciones al castellano son mías. El texto original: «[...] ell va ajeure's damunt la gran taula [...]. Ell, amb els ulls al sostre, parlà. Digué el seu concepte de l'amor, de la dona en la vida d'un home com ell amb frases breus i vagues, però dures, contundents. La dona ocupava un lloc secun-

No se puede permanecer indiferente ante esta visión del género femenino expresada por un autor de la talla de Bartra. Tampoco se puede catalogar el caso como único, pues han ocurrido muchos a lo largo de la historia. Paradigmático es el del matrimonio María de la O Lejárraga y Gregorio Martín Sierra, y ha sido probado que fue ella quien escribió toda la obra que firmó él, si bien Lejárraga también firmó con el seudónimo María Martín Sierra.[2] Otro ejemplo es Maruja Mallo, a quien, aunque nunca llegó a contraer matrimonio, se le atribuyen relaciones amorosas con destacados escritores, como Rafael Alberti y Pablo Neruda, los cuales nutrieron su poesía con el arte de Mallo. Sin embargo, el hecho de que Murià publicara las palabras de Bartra dirigidas a ella hace que su relación sea un tanto singular, pues es frecuente que la mujer sufra el dominio masculino en silencio o sublimizando la imposición hegemónica. Bartra nunca se retractó de sus palabras en público, si bien su último poema, en el lecho de muerte, estuvo dedicado a su esposa, «Anna total» (1982).

Esta filosofía de sumisión de la mujer no se limitaba a Bartra: diversos amigos del poeta también defendieron este discurso. En una carta fechada en Agde el 28 de noviembre de 1939, Pere Puig[3] le dice a Murià: «Vos seréis feliz, precisamente porque vuestra felicidad consiste en servir y ayudar, sin pedir nada a cambio [...]. Vos, a su lado, le seréis útil, y si algún día él no os necesitara para nada, vos le amáis lo suficiente para saber apartaros. [...] siempre le seréis necesaria, porque sabréis ser soporte y no obstáculo, luz y no sombra»[4] (Lozano Campello, 2010: 105-106). En otra epístola, fechada en Barcelona el 13 de mayo de 1958, Joaquim Amat-Piniella,[5] dirigiéndose a la pareja Bartra-Murià, comenta el texto *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* en estos términos: «Es muy bueno lo que ha escrito, amiga Murià. [...] vuestra abnegación en

dari; primer era l'obra, la vida; de vegades la dona li servia de pedra de toc; una dona en la seva vida havia de sotmetre's als interessos d'ell, havia d'acceptar la servitud, perquè ell no podia desviar-se».

2 Antonina Rodrigo escribe: «La dependencia intelectual de Gregorio [Martínez Sierra] respecto a María [Lejárraga] era total. Leyendo su epistolario está permitido pensar que Martínez Sierra era incapaz de escribir no ya una comedia sino una carta de pésame, unas cuartillas para presentar un acto, un prólogo, sus conferencias... En ellas es constante el apremio y en ocasiones llega a la coacción y al autoritarismo para que María escriba y le mande comedias, colaboraciones, traducciones... A menudo, [...] desliza [...] el encargo: "Una atrocidad de besos y abrazos. Trabaja todo lo que puedas...", "...espero con impaciencia el tercer acto de *Torre de marfil*"» (Rodrigo, 1994: 201).

3 Pere Puig fue un hombre de negocios y político.

4 «Vos sereu feliç, precisament perquè la vostra felicitat consisteix en servir i ajudar, i no demaneu res a canvi [...]. Vos, al seu costat, li sereu útil, i si algun dia ell no un [*sic*] [us] necessités gens, vos l'estimeu prou per sapiguer apartar-vos. [...] sempre li sereu necessària, perquè sabreu ésser sempre suport i no obstacle, llum i no ombra».

5 Joaquim Amat-Piniella escritor y político, fue enviado al campo de concentración francés de Rosselló y luego sobrevivió cinco años en Mauthausen.

borrarse detrás de la personalidad a la que ha consagrado su vida»[6] (103). Amat-Piniella señala que la mujer debe esforzarse en desaparecer tras la figura del hombre. La mujer como ente puede ser visible, pero en cuanto entabla relaciones amorosas con un hombre tiene que borrarse, desaparecer, para que él sea el protagonista, la figura visible. Puig (1914-1999) y Amat-Piniella (1913-1974) eran contemporáneos de Bartra y Murià, y su actitud hegemónica se puede justificar porque participaban de la construcción de la masculinidad dominante durante su generación. Según Susan Kirkpatrick:

> Para mediados de siglo [XX], los cánones establecidos [...] del mismo eran íntegramente masculinos [...] los nuevos conocimientos no se han incorporado aún a los esfuerzos más generales por revisar nuestras interpretaciones de la cultura española de hace un siglo. Incluso estudios [...] como *1900 en España*, de Serge Salaün y Carlos Serrano, pasan por alto el elemento femenino que empezaba a intervenir en la formación de la cultura española del siglo XX (Kirkpatrick, 2003: 10-11).

El autor Manuel Mas Ribó (1946-2001), que nació posteriormente a la Guerra Civil —y, por lo tanto, no compartía las mismas experiencias generacionales que Bartra y Murià—, también elogió la abnegación de ella: «Anna [Murià], más callada, más resignada [...] hace falta decirlo y proclamarlo, Anna ha consagrado su vida y su obra a Agustí [Bartra], sin ningún tipo de regusto amargo, sin pedir nada a cambio»[7] (Mas Ribó, 1983: 26), para lo cual emplea un tono majestuoso, solemne, hiperbólico y didáctico («hace falta decirlo y proclamarlo»). De acuerdo con Elizabeth Lehfeldt, «masculinity, like femininity, is a mutable category. There is no universal standard of manhood that transcends time and place. Instead, these codes are socially and culturally constructed and may vary by class, age, and other factors» (Lehfeldt, 2008: 464). Puig, Amat-Piniella y Mas Ribó construyen un crescendo evolutivo sobre la relación de la pareja de acuerdo con el canon preestablecido por la sociedad en que ellos vivían. Este discurso de dominación representa la dificultad que ha tenido el sexo masculino en aceptar a la mujer como partícipe activa en las decisiones, sean de ámbito político-social o privadas. Los tiempos verbales usados en las tres citas anteriores muestran que Murià actuó dadas las circuns-

6 «És molt bo, el que heu escrit, amiga Murià. [...] la vostra abnegació en esborrar-vos rera la personalitat a què heu consagrat la vostra vida».

7 «L'Anna, més callada, més resignada [...] cal dir-ho i proclamar-ho, l'Anna ha consagrat la seva vida i la seva obra a l'Agustí, sense cap mena de regust amarg, sense demanar res a canvi».

tancias: Puig se expresa con el futuro, Amat-Piniella y Mas Ribó, con el pretérito; por lo tanto, Murià cumplió con las expectativas masculinas: aunque nunca dejó de escribir, sí dedicó la mayor parte de su vida a la obra de su esposo. Su condición de exiliada jugó un papel importante porque, como mujer, desarrollar una vida literaria y publicar fuera del país de origen resultaba muy difícil. Biruté Ciplijauskaité, al referirse a las escritoras exiliadas, anota: «Continúan existiendo como la espina dorsal invisible que sostiene la existencia compartida» (Ciplijauskaité, 2004: 104). Sin lugar a dudas, Murià fue para Bartra su soporte, su espina dorsal, entregándose a él física e intelectualmente, ejerciendo de crítica y lectora de su obra, hasta el punto de que es posible afirmar que simbólicamente ella fecundó la obra del poeta.

De la observación empírica surgió la opinión de que el hombre «está» y la mujer «es». Al hombre nadie le cuestiona ni el lugar que ocupa socialmente ni lo que hace, no necesita plantearse su «ser», porque su rol está aceptado por la tradición patriarcal. En cambio, la mujer se encuentra en un terreno movedizo, ambivalente, porque siempre es cuestionada tanto en lo que hace como en lo que piensa, y sus decisiones siempre pasan por el cedazo masculino. Según la teoría hegemónica de John Tosh:

> The theory of hegemonic masculinity concerns the structure of gender relationships. [...] to explain how the political and social order is created in the image of men and expressed in specific forms of masculinity. The gender structure of society comprises unequal power relations between men and women [...]. This structure is maintained not only by force, but by cultural means such as education and the popular media, which establish many of the assumptions of hegemonic masculinity in the realm of «common sense», where they are particularly difficult to dislodge (Tosh, 2004: 42-43).

Este posicionamiento sociopolítico y cultural de dominio justificaría el «estar» del hombre. El hombre ha determinado el orden social dictando leyes y normas que no cuestiona y le dan seguridad en el mundo en que se mueve. Como contrapunto, a la mujer se le ha negado su participación por considerársela inepta, y de esta condición resulta su «ser» inestable, que conlleva que se cuestione la propia identidad y su lugar en la sociedad masculinizada.

Es necesario preguntarse qué factores influyeron en la construcción de esta masculinidad y su manifestación proyectada a la mujer a través del discurso hegemónico. Los patrones culturales de masculinidad del siglo xix persistieron más allá de la mitad del xx. Así, la escritora Emilia Pardo Bazán alertó, en *Mujer española*, de la brecha que se estaba abriendo: «Repito que la distancia

social entre los dos sexos es hoy mayor que era en la España antigua, porque el hombre ha ganado derechos y franquicias que la mujer no comparte» (Pardo Bazán, cit. por Kirkpatrick, 2003: 7). Los cambios políticos que ocurrieron no fomentaron ni facilitaron la participación de la mujer socialmente.

La Revolución Industrial forzó a que la mujer empezara a participar en la sociedad y, como consecuencia, a que se desestabilizara el rol hegemónico masculino. El hombre como ejecutor del poder patriarcal se había esforzado en probar reiteradamente que la mujer solo servía para ser madre y ocuparse de las labores domésticas, pero estas teorías se encontraban en tela de juicio y la propia mujer empezaba a cuestionarse su objetivo en la vida como esposa, madre y persona que vive en sociedad. Nerea Aresti, para ilustrar el estado de cosas al inicio del siglo xx, cita a Pardo Bazán: «Siguen a la orden del día los asesinatos de mujeres [...]. El hombre, en general, cree vagamente que por ser hombre tiene derecho sobre la vida y la muerte de la mujer. Los resultados de esta creencia los vemos diariamente».[8]

¿Cómo eran las relaciones de género en esta época de cambio social? La Segunda República concedió el derecho al voto a la mujer en 1933; no obstante, cambiar el orden de relación de género nunca ha sido fácil ni ha ocurrido en un abrir y cerrar de ojos. Como apunta Aresti:

> Los modernos reformadores, médicos y biólogos, abogados y juristas, periodistas, literatos y teóricos sociales, entendieron su tarea como un proyecto de renegociación entre los sexos, y aceptaron la incorporación de las mujeres como sujetos interlocutores, pero sin desafiar la posición de dominio de los hombres. En relación con ellas, la maternidad seguiría estando, de forma más radical que nunca, en el centro del ideal de feminidad (Aresti, 2010: 265).

Se buscaba un nuevo modelo de masculinidad que se conjugara con la feminidad, pero eran los hombres quienes dictaban las directrices, desde los puestos de autoridad político-social hasta la familia; por lo tanto, la participación de las mujeres era nula, es decir, el discurso patriarcal no evolucionaba hacia un terreno de igualdad.

Al desembocar la República en la Guerra Civil (1936-1939), se alteraron las relaciones de género y terminaron quebrándose todas las esperanzas de progreso. De acuerdo con Iker González-Allende, «no se ha prestado atención a la

8 Pardo Bazán, Emilia (1972). *La vida contemporánea*. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, pág. 190, correspondiente a un artículo del 22 de julio de 1901, cit. en Aresti (2010: 9).

construcción de la masculinidad [...] durante la guerra civil española. Esto se debe a que [...] se consideraba que lo masculino era la norma y, por lo tanto, no digno de examen» (González-Allende, 2011: 21). El rol hegemónico tradicional seguía dominando, a pesar de que la mujer aprovechó el progreso que aportaba la Segunda República para incorporarse al mundo laboral y colaborar en la lucha contra los sublevados que querían eliminar el gobierno republicano. A la mujer se le reconocieron derechos de igualdad con el hombre en la Constitución española de 1931, pudo ser elegida para cargos políticos antes de que pudiera votar y, finalmente, en las elecciones del 1933, como se ha mencionado, pudo ejercer el derecho al voto.

Dado que tanto Anna Murià como María Lejárraga eran mujeres con una vida profesional antes de contraer matrimonio, es interesante analizar cómo vivieron la experiencia de dominación masculina. Murià participaba en la vida social y política ya antes de la República (1934), colaboró en revistas y periódicos con artículos dedicados a la mujer, fue secretaria del Club Femení i d'Esports de Barcelona (1931), miembro de la cúpula del partido político Estat Català (1936) y, hasta el final de la guerra, secretaria de la Institució de les Lletres Catalanes (1937), donde se encargaba del archivo de prensa y organizaba conferencias y otras actividades culturales. Además, escribió el opúsculo *La revolució moral* (1934), donde defendía la libertad sexual de las mujeres y el respeto a las madres solteras y a las prostitutas.[9] Por su parte, María Lejárraga fue elegida miembro de las Cortes de Granada por el Partido Socialista en 1933. Lejárraga, que había cursado los estudios de maestra de lenguas, enseñó francés, inglés e italiano en un barrio de Madrid y, con su modesto salario y pasando grandes penurias económicas, financió los sueños de su esposo de hacerse un lugar entre los literatos y dramaturgos de su generación.[10]

Tras conocer sus trayectorias, no podemos menos que preguntarnos cómo es posible que mujeres independientes y educadas sucumbieran a la autoridad masculina. Sabemos que la época no era propicia para que la mujer ejerciera sus libertades, que su capacidad intelectual aún estaba en entredicho y que estas mujeres eran en realidad una minoría, casi todas pertenecientes a la clase media, por lo que podían acceder a la educación. No obstante, había otros elementos en su contra. Aresti señala: «A lo largo del último cuarto de siglo XIX, la ciencia se convirtió en la forma de conocimiento más autorizada para explicar, justificar y perpetuar la supremacía masculina en todos los niveles de la

9 Los datos biográficos provienen de Bacardí (2004).
10 Los datos biográficos provienen de Martínez Sierra (1953).

vida social» (Aresti, 2001: 55). Aun así, a pesar de que se usaran explicaciones científicas, como el tamaño inferior del cerebro en las mujeres, el mayor obstáculo para que a la mujer se la considerara igual al hombre ha sido la religión católica, incluso en la España del krausismo: «el krausismo español se definía por un racionalismo armónico desde el punto filosófico, y un liberalismo reformista burgués desde el punto de vista político. [...] tenía como fundamento un cristianismo racional y tolerante, que abogaba por la libertad religiosa» (23).

Murià publicó las frases que le había dicho su futuro esposo, Agustí Bartra, demandándole total sumisión y dedicación si quería seguir con la relación de pareja. Ella nunca dio explicaciones de por qué había incluido esas palabras del poeta de forma literal en el texto *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. La autora nunca quiso ser calificada de feminista, defendía los derechos de la mujer dentro de un marco tradicionalista. En una entrevista afirmó:

> Promocionar a la mujer me gustaba, pero no porque yo fuera feminista, que no lo he sido nunca. No tenía ganas de que las mujeres se igualaran a los hombres, [...] sino que me parecía que ya estaba bien que fueran diferentes. Ahora bien, sí que creía, como es lógico, que las mujeres debían tener derecho a todo (Alcaraz, 1983: 20).[11]

En el ámbito de la participación de la mujer en las decisiones políticas, Murià expresa su opinión así:

> Yo siempre decía [...] que la política, para una mujer, era un entretenimiento de soltera. En todo caso, estaba convencida [de] que si me casaba habría de dejar la política, excepto que mi marido fuera, precisamente, un político. [...] yo no me veía diciéndole por la noche a mi marido: «Mira, hoy tenemos asamblea, y no sé a qué hora volveré» (Alcaraz, 1983: 21).[12]

La cita es explícita: a veces era la propia mujer, por sus cargas culturales y sociales, la que se subyugaba al hombre.

11 «Promocionar la dona m'agradava, però no perquè jo fos feminista, que no ho he estat mai. No tenia ganes que les dones s'igualessin als homes, [...] sinó que em semblava que ja estava bé que fossin diferents. Ara bé, sí que creia, com és lògic, que les dones havien de tenir dret a tot».

12 «Jo sempre deia [...] que la política, per a una dona, era un entreteniment de soltera. En tot cas, estava convençuda que si em casava hauria de deixar-la, la política, excepte que el meu marit fos, precisament, un polític. [...] jo no em veia dient-li al vespre al meu marit: "Mira, avui tenim assemblea, i no sé a quina hora tornaré"».

María Lejárraga empezó a colaborar con Gregorio Martínez Sierra antes de ser novios. Ambos compartían la pasión por el teatro: «No hemos colaborado, es decir, trabajado en nuestra obra común, sin interrupción por haber sido marido y mujer: hemos llegado al [...] matrimonio a fuerza de colaborar» (Martínez Sierra, 1953: 27). Esta era su visión de la colaboración y nunca reivindicó derechos de autoría, pues aparentemente era feliz como «colaboradora». La razón de por qué tomó los apellidos de su esposo la explica en sus memorias *Gregorio y yo*:

> *El poema del trabajo* y *Cuentos breves* logramos editarlos en secreto [...]. Llovámoslos [...] a nuestras respectivas casas. En la de mi colaborador [...] fue recibido con todos los honores [...]. En la mía, [...] no despertó entusiasmo [...]. Yo, en mi orgullo de autora, [...] juré por todos mis dioses [...]: «¡No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro!» [...]. Esta es una de las «poderosas» razones por las cuales decidí que los hijos de nuestra unión intelectual no llevaran más que el nombre del padre. Otra, [...] siendo maestra de escuela, [...] no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonroso sobre toda mujer «literata» [...]. La razón tercera, tal vez la más fuerte, fue romanticismo de enamorada... Casada, joven y feliz, acometiome ese orgullo de humildad que domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre (Martínez Sierra, 1953: 29-30).

Lejárraga, además de explicar sus sentimientos, retrata la cultura de su época, cuando el objetivo de la mujer era encontrar un hombre al cual entregarse en alma y cuerpo. Sin duda, ambas, Murià y Lejárraga, tuvieron momentos de duda y ambivalencia: ¿habían hecho bien en entregarle todo al esposo? Los modelos que habían tenido no les servían de patrón crítico, puesto que ellas eran pioneras, y eso justificaría su discurso en el espacio doméstico de sumisión y, a la vez, su defensa de la libertad e igualdad en su quehacer público. De todos modos, construyeron un objetivo en sus vidas, el cual, una vez iniciado, sería difícil de cambiar. Para Murià fue el de expandir la obra de su esposo, Agustí Bartra, y hacer que el mundo la reconociera y apreciara. Para Lejárraga la finalidad era ser la «colaboradora» de su esposo: permanecer en la sombra y nunca reclamar reconocimiento de autora de las obras que firmaba Gregorio Martín Sierra, pues se sentía complacida con solo verlo triunfar y no le importaba que su propio esfuerzo y arte musical no fuera valorado.

El poeta Bartra empezó su andadura como escritor cuando contaba veinticinco años. Su primera narración, titulada *A la ciutat de les maquines hi havia un home*... (Murià, 1992: 9), reflejaba la realidad social que vivía España

en 1934, un año de cambios de gobierno y tendencias políticas enfrentadas que acabarían desembocando en la Guerra Civil, en 1936. El punto en el cual se apoya la escritura de Bartra es el concepto «hombre». Como apunta Murià, «el tema primordial, básico y constante en la totalidad de la obra [...] es el Hombre. [...] toda su obra, toda, prosa y poesía, es el "Poema del Hombre"» (9).[13] Dos experiencias vitales, haber luchado en el frente de Aragón y haber permanecido preso en los campos de concentración, marcaron la obra de Bartra, pues hicieron que surgiera en él la necesidad de creer en un «hombre nuevo», humanista, que renacería siendo luz. Por eso el autor se refiere frecuentemente al hombre auroral en su poesía y su prosa. La obra bartriana también se construye con el elemento mitológico, transformándolo de acuerdo con la realidad que quiere representar la voz poética, según Joaquim Espinós, en:

> [...] el lugar medular que los mitos ocupan en la obra de Agustí Bartra, en cuanto que vehículo de su mensaje de esperanza por la trágica humanidad del siglo veinte. De hecho, [...] su obra como síntesis de lírica y mito. La lírica entendida como creación lingüística de gran exigencia formal, que tendrá en la metáfora su piedra basal, y como expresión del yo del poeta; y el mito entendido como narración épica [...] comprometida con la colectividad, que trasciende simbólicamente la anécdota biográfica en que a menudo se inspira (Espinós, 1999: 215).[14]

Ampliando el uso del mito como material poético, la narradora lo explica así:

> De dos maneras pueden ser trabajados los mitos en la creación: tomándolos como base o como materia. [...] para unos el mito es el tema inmutable al cual se ajustan las formas y el pensamiento de una creación; para otros es una idea susceptible de ser expresada por múltiples pensamientos y formas (Murià, 1992: 137).[15]

13 «[...] el tema primordial, bàsic i constant en la totalitat de l'obra de Bartra és l'Home. [...] tota la seva obra, tota, prosa i vers, és el "Poema de l'Home"».

14 «[...] el lloc medul·lar que els mites ocupen a l'obra d'Agustí Bartra, en tant que vehicle del seu missatge d'esperança per a la tràgica humanitat del segle vint. De fet, [...] la seua obra com a síntesi de lírica i mite. Lírica entesa com a creació lingüística de gran exigència formal, que tindrà en la metàfora la seua pedra basal, i com a expressió del jo del poeta; i mite entès com a narració èpica [...] compromesa amb la col·lectivitat, que transcendeix simbòlicament l'anècdota biogràfica en què sovint s'inspira».

15 «De dues maneres poden ésser treballats els mites en la creació: prenent-los com a base o com a matèria [...]. Per als uns el mite és el tema immutable al qual s'ajusten les formes i el pensament d'una creació; per als altres és una idea susceptible d'ésser expressada per múltiples pensaments i formes».

En *Poemes d'Anna* aparecen los mitos de Orfeo, Prometeo y Eurídice, que mutan y se transforman en la voz poética.

La mujer está presente en toda la obra de Bartra, y no solo como objeto amoroso. Según Murià, la mujer:

> [...] constante en la obra de Bartra es la fusión, en la idea de la Mujer, de las tres cualidades: femenina, maternal y telúrica [...]. La tríada mujer-madre-tierra no es un símbolo, es realidad, es persona; se encarna en las figuras de más relieve: Doso, Adila (ciega como la tierra), Nanotzin, Sidora, y también Joana, Penèlope, Calipso, Demetria, Maria, Adalaisa... (Murià, 1992: 21).[16]

En *Poemes d'Anna* la mujer se encarna brevemente en Eurídice como personaje mítico —el poeta se dirige a la mujer en segunda persona—, la cual está representada en estrecha comunión con la naturaleza por múltiples metáforas y alegorías de su cuerpo y de sus emociones:

> No bajes el último peldaño. No pises la oscura tierra
> desde hoy te contemplo, agachado.
> El día, delante de ti, es un dorada jarra
> rota. No bajes: no entenderías ningún grito.
> («No bajes...», en Bartra, 1971: 197)

> [...]
> En tu alma llora la estrella de la tarde
> en tu flanco llevas clavada una guadaña de pájaros.
> Yo te quitaré del pecho las nubes del miedo,
> y, hecho lluvia y amapola, besaré tus tobillos.
> («Dulce heredera del día», en Bartra, 1971 202)[17]

El poemario concluye con «El paraíso», donde la voz masculina y la femenina están en un plano de igualdad, tal como lo confirma el uso de los pronombres «él» y «ella».

16 «[...] constant en l'obra de Bartra és la fusió, en la idea de la Dona, de les tres qualitats: femenina, maternal i tel·lúrica. [...] La tríada dona-mare-terra no és un símbol, és realitat, és persona; s'encarna en les figures de més relleu: Doso, Adila (cega com la terra), Nanotzin, Sidora, i també Joana, Penèlope, Calipso, Demetria, Maria, Adalaisa...».

17 «No baixis el darrer graó. No petgis l'obscura terra | des d'on avui et contemplo, ajupit. | El dia, davant teu, és una daurada gerra | rompuda. No baixis: no entendries cap crit». «En ton ànima plora l'estrella de la tarda, | al teu flanc dus clavada una dalla d'ocells. | Jo et llevaré del pit els núvols de basarda | i, fet pluja i rosella, besaré els teus turmells».

El poeta usa frecuentemente el imperativo, dando a sus versos un tono de orden y urgencia. Lluís Solà lo explica así: «El tono imperativo con que habla a menudo la palabra de Agustí Bartra es el de quien está en posesión de una visión, de una idea o de una convicción que no puede dejar de anunciar» (Solà, 2009: 98).[18] Los imperativos en *Poemes d'Anna*, dirigidos a la mujer, hacen aparición a partir del segundo poema: «déjame» («Interior»), «no bajes», «no pises» («No bajes»), «acércate» («Cántico fiel»). No se pueden confundir estos ejemplos de imperativos con aquellos que denotan únicamente la posesión de una idea o convicción, puesto que estos ejemplos llevan, además, la carga de orden y mandato de una voz (la masculina) superior a la femenina, supuestamente inferior.

El texto *Poemes d'Anna* (Bartra, 1971)[19] reúne dieciocho poemas de amor que recorren un lapso de dieciséis años de vida en común con Murià. El primero, fechado en noviembre de 1939 en Villa Rosset y Roissy-en-Brie, titulado «Oh, bendecida seas...», fue escrito cuando hacía poco tiempo que había iniciado su relación amorosa con Murià y el poeta estaba experimentando la tensión entre el deseo amoroso, las vivencias del exilio y la gran necesidad de dar salida a la voz poética después de las experiencias de la guerra y los campos de concentración. La primera estrofa, «Oh, bendecida seas por el amor con que me atas» (Bartra, 1971: 195), que evoca la imagen bíblica del Ángel anunciando a María que engendraría en sus entrañas al hijo de Dios sin contacto masculino, es un símbolo antitético del amor puro, la maternidad, opuesto a Eros, que representa el amor físico y el deseo carnal. Por tanto, se reviste a la mujer de un tono sublime y sagrado. De acuerdo con Mia Güell, este poema denota «[e]l amor primerizo que nos describe [...] con todos los miedos que comporta cualquier inicio» (Güell, 2009: 306).[20]

Ampliando las figuras de la mujer en la obra bartriana, Murià señala: «La mujer es país, es tierra sobre la cual el amor deja roderas, es sembrado que el hombre defiende, es campo donde el hombre por amar se hace hierba y se hace canción de grillos» (1992: 28).[21] Ejemplos de ello serían los versos de «Dulce heredera del día»:

18 «El to imperatiu amb què parla sovint la paraula d'Agustí Bartra és el de qui està en possessió d'una visió, d'una idea o d'una convicció que no pot deixar d'anunciar».

19 La primera edición se publicó en 1956 en México, pero no formaba parte de ningún texto; más tarde lo incluyó en *L'evangeli del vent* y en *Obra poètica completa I*.

20 «L'amor primerenc que ens descriu [...] amb totes les pors que comporta qualsevol inici».

21 «La dona és país, és terra damunt la qual l'amor deixa roderes, és meses que l'home defensa, és camp on l'home per estimar es fa herba i es fa cançó de grills».

[...] a tus pies vengo a tumbarme como la canción de los grillos.
[...]
mi amor de hoy ha dejado sus roderas
en tu cuerpo estival de uva y de nardo.
[...]
me sentirás ligero, como hierba que murmura
su cántico a la sombra de tu arbórea mirada».
(Bartra, 1971: 202-203)[22]

Sigue el poema con referencias al exilio en que vivía su autor:

¡Que errante vuelo
dentro del corazón y en nuestro cielo de exilio!
(Bartra, 1971: 195)[23]

En estos versos el cielo simboliza el mundo espiritual del poeta, que, a consecuencia del exilio, se encuentra en un nuevo marco donde tiene que crear otros lazos con su espiritualidad previa al exilio. En la última estrofa, «cielo» cambiará de significado:

Con tus trenzas descompuestas, caminas por mi espera,
temblorosa y descalza,
mujer cierta en tu sueño, muchacha viva en tu sed,
estatua de verano con faz de primavera
vuelta hacia un cielo en flor de muguete...
(Bartra, 1971: 195)[24]

Ahora el cielo y la espiritualidad están en comunión con la naturaleza, con la tierra. Las flores de muguete son típicas de Francia, no de Cataluña, por lo tanto, constituyen una referencia al lugar donde se encuentra el poeta: las afueras de París. En esta instancia la voz poética incorpora el paisaje del lugar donde ocurre la experiencia y surge la idea lírica.

22 «[...] als teus peus vinc a ajeure'm com la cançó dels grills. [...] | el meu amor d'avui ha deixat ses roderes | en ton cos estival de raïm i de nard. [...] || em sentiràs lleuger, com herba que murmura | el seu càntic a l'ombra del teu arbori esguard».

23 «Quina errant volior | dintre el cor i en el nostre cel d'exili!».

24 «Amb les trenes desfetes, camines per ma espera, | tremolosa i descalça, | dona certa en ton somni, noia viva en ta set, | estàtua d'estiu amb faç de primavera | girada vers un cel tot florit de muguet...».

Los títulos de los poemas que conforman el poemario dibujan la trayectoria del amante con respecto a la amada: «Oh, bendecida seas», «Interior», «Sueño», «Sobre su cuerpo», «La noche va besando...», «No bajes...», «Cántico fiel», «Te veo», «Cargada de verdes esperas», «Ahora sé cómo llamarte», «Dulce heredera del día», «Presencia innombrable», «Primavera», «Al sur de tus manos», «Los dos y el mar», «El evangelio del viento» y «El paraíso» (Bartra, 1971: 195-215).[25] Los poemas hablan a la amada y en alguno aparece el nosotros, como deseo de unión y vida en común. La sensualidad lírica dibuja un destello de imágenes que danzan entre el acercamiento deseado, el miedo a perder a la amada y el temor a dejarse amar. Las alegorías sobre el cuerpo femenino y masculino se prodigan —«la tierna luna», «luna menguante», «lunas rojas», «un frío hiere tu seno»—,[26] y en ellas la luna simboliza lo femenino, al igual que los senos, por su redondez, mientras que el árbol —«yo soy el árbol», «el cuerpo recto de los árboles»—[27] es metáfora del miembro masculino. La voz varonil se identifica con el viento y el mar, y la femenina, con la tierra. Hay referencias al lugar en que la pareja se encuentra viviendo en el momento de la escritura, y en varios poemas aparece el vocablo «exilio»: es imposible ignorar una experiencia tan profunda para un poeta que busca ser fiel a la realidad.

Además, estos poemas describen la trayectoria en la evolución expresiva de la voz poética sobre el amor y la pareja. He aquí algunos ejemplos del *crescendo* en la tensión amorosa:

> Tus brazos se mueven ¡oh, no te siento!
> [...]
> Yo soy el árbol, el tilo ¡Déjame! Intento
> el largo y compacto sueño de la rama
> («Interior», en Bartra, 1971: 196)[28]

25 «Oh, beneïda siguis», «Interior», «Somni», «Damunt el teu cos», «La nit va besant...», «No baixis...», «Càntic fidel», «Et veig...», «Feixuga de verdes esperes...», «Dolça hereva del dia...», «Presència innombrable», «Primavera», «El falcó sobre el llac», «Al sud de les teves mans», «Tots dos i el mar», «L'evangeli del vent», «El paradís».

26 «La tendra lluna», «lluna minvant», «llunes vermelles», «un fred fibla ta sina».

27 «Jo soc l'arbre», «el cos recte dels arbres».

28 «Els teus braços es mouen. Oh, no et sento! | [...] Jo soc l'arbre, el til·ler. Deixa'm! Intento | la compacta son llarga de la branca».

Resta, resta lejos de los impalpables años,
[...]
(Ignórame siempre. Dentro de la montaña de plomo
de mi corazón serás rama y paloma.)
(«No bajes...», en Bartra, 1971: 197)[29]

El árbol es la imagen fálica, reforzada por el pronombre personal yo, y este yo quiere evadirse del conflicto entrando en el mundo onírico del sueño.

A partir de este poema la tensión se mitiga y empieza a traslucirse la aceptación de la amada:

¡Acércate, ¡Ven, ven! Verás la maravilla:
[...]
Tú me has hecho descubrir los astros del exilio
desde tierras extrañas que nos negaban el vaso.
Juntos hemos visto días de aves sobre rocas de auxilio
y, uniendo nuestras sombras, hemos hecho más ligero el paso.
(«Cántico fiel», en Bartra, 1971: 199-200)[30]

Ahora sé cómo llamarte.
No te alzas, fugitiva,
con sombras de palabras
dentro del viento de mi alma.
[...] No sabía llamarte
[...] Ahora sé cómo llamarte.
El amor de los dos sueño
[...] y bien juntos caminamos.
(«Ahora sé cómo llamarte»,
en Bartra, 1971: 201-202)[31]

Los dos últimos poemas simbolizan la consagración del amor en la pareja. El poema dialogado «El evangelio del viento» distingue la voz femenina de la

29 «Resta, resta lluny dels impalpables anys, [...] | (Ignora'm sempre. Dins la muntanya de plom | del meu cor seràs branca i colom.)».

30 «Atansa't! Vine, vine! Veuràs la maravella: | [...] Tu m'has fet descubrir els astres de l'exili | des de terres estranyes que ens negaven el vas. | Junts hem vist dies d'aus sobre roques d'auxili | i, unint les nostres ombres, hem fet més lleuger el pas».

31 «Ara sé com cridar-te. | No t'alces, fugitiva, | amb ombres de paraules | dins el vent de mon ànima. | [...] No sabia cridar-te | [...] Ara sé com cridar-te. | L'amor de tots dos sono, | [...] i ben junts caminem».

masculina usando cursiva para esta última. Murià lo describe así: «*El evangelio del viento* es un largo diálogo de la pareja, con su amor de plenitud que abarca la tierra y el cosmos, la vida y la muerte» (Murià, 1992: 225).[32] La voz femenina se encadena con la masculina: ella aporta la idea y él la elabora. Ella repite la palabra «viento» en varios inicios de verso y también recuerda la primera noche que salieron a pasear juntos, exiliados en Francia —«El viento... La noche de viento en la planicie de Brie...» (Murià, 1992: 211).[33] El poema, por tanto, narra el amor entre el poeta Bartra y la escritora Murià en un momento en el que la pareja atraviesa una fase de amor sólido y estable, pero ella piensa en la posible pérdida de esa unión a causa de la muerte:

> —¡Ay, el viento..., el otro viento, que nos desordena la fábula!
> Él, invisible intruso,
> el miedo [...]
> la muerte, el viento... el nudo
> oscuro que lo ata todo con polvo, y se lo lleva...
> El último viento, amado, es el enemigo vidente...
> (Murià, 1992: 213)[34]

Él responde:

> —*No hay muerte en el amor. Cuando se abra la puerta*
> *última naceremos a un nuevo comienzo* (Murià, 1992: 213).[35]

El amor compartido traspasa las dimensiones terrestres y asume las cósmicas. Uno de los objetivos de Bartra como escritor era comunicar; por eso el amor no muere, porque es parte de su corpus literario. En el poema se describe toda una serie de sentimientos relacionados con el amor de pareja:

> [...] el viento masculino, eterno fugitivo, encuentra reposo en la tierra-madre. De la amorosa unión de ambos nacerá la existencia plena, la vida. Por primera vez [...] las palabras de ambos riman. Masculino y femenino, espíritu y materia, cie-

32 «*L'evangeli del vent* és un llarg diàleg de la parella, amb el seu amor en plenitud que abasta la terra i el cosmos, la vida i la mort».

33 «El vent... La nit de vent a la plana de Brie...».

34 «—Ai, el vent..., l'altre vent, que ens esbulla la faula! | Ell, invisible intrús, | la por, [...] | la mort, el vent... el nus | obscur que ho lliga tot amb pols, i s'ho emporta... | El darrer vent, amat, és l'enemic vident...».

35 «—*No hi ha mort en l'amor. Quan s'obrirà la porta* | *última naixerem a un nou començament*».

> lo y tierra, altura y profundidad, poesía, narración y teatro, todo resta unido en la fértil imaginación bartriana (Espinós, 1999: 102).[36]

El texto concluye con el poema «El paraíso», en el cual la voz de ella no se diferencia de la de él, ya que ambas están al mismo nivel, simbolizando que la igualdad entre géneros solo puede darse en un plano fuera de la cotidianidad, como es el espiritual:

> Mi amor sin menguas tiene ahora altas reanudaciones,
> luna de maravillas en un nuevo cielo vernal,
> ramaje ruidoso donde brillan las sorpresas
> de una fruta abierta por un pico cenital.
> (Bartra, 1971: 215-216)[37]

La voz poética identifica a la pareja en oposición a Adán y Eva:

> [...] Todo recomienza y susurra,
> mientras tú y yo nos sabemos, atados por el abrazo,
> Adán y Eva de luz...
> (Bartra, 1971: 216)[38]

Así, se hace referencia al paraíso primigenio antes del pecado original, con la dualidad «luz/tinieblas», de manera que estar en pecado es estar en las tinieblas, mientras que la luz simboliza hallarse en estado de gracia o con Dios. Las voces se suceden; primero habla él, luego ella, y finaliza el poema él.

Murià señala:

> *El paraíso*. Diálogo apasionado entre Él y Ella que, al fin, en Él, va derivando hacia el monólogo en la contemplación de la fuerza de las palabras y el repentino surgimiento de la poesía; por un momento Él se siente Orfeo, pero ella deja de

36 «[...] el vent mascle, etern fugitiu, troba repòs en la terra-mare. De l'amorosa unió de tots dos naixerà l'existència plena, la vida. Per primera vegada [...] les paraules de tots dos rimaran. Masculí i femení, esperit i matèria, cel i terra, altura i profunditat, poesia, narració i teatre, tot resta unit en la fèrtil imaginació bartriana».

37 «Mon amor sense minves té ara altes represes, | lluna de meravelles en un nou cel vernal, | brancatge remorós on brillen les sorpreses | d'una fruita esberlada per un bec zenital».

38 «[...] Tot recomeça i brum, | mentre tu i jo ens sabem, lligats per l'abraçada, | Adam i Eva de llum...».

ser Eurídice y se convierte en clara moabita [...], y Él puede cantar la luz (Murià, 1992: 225).[39]

Cuando «habla ella», Bartra describe su entrega al amor físico con un lirismo profundo y sutil:

Habla ella:
[...] Sujetada a tus besos, alargas mi solsticio
por encima de una tierra tiernamente nupcial.
Sobrevive en mí aún la alocada chica amarga
que una noche vagó sola por los campos, fuera de la ciudad,
y ofreció su cuerpo virgen a la caricia larga
con que tú la empapaste con tu tibio rociado.
(Bartra, 1971: 216)[40]

Después de que ella versifique la experiencia del amor físico, habla él, al principio rememorando el acto amoroso:

Habla él:
Ya todo reposa en ti, dulcísima guerrera
abandonada en medio del campamento del beso,
vencida en la victoria tanto por ley de la hoguera
como por el aura suave de un recuerdo de tilos.
Se te van cerrando los párpados y abandonando los brazos,
aún te veo el torso de luna y pleamar...
(Bartra, 1971: 217)[41]

El resto del poema es un monólogo narcisista, puede que influido por lecturas literarias, tal como lo defiende Mercè Boixareu:

39 «*El paradís*. Diàleg apassionat entre Ell i Ella que a la fi, en Ell, va derivant vers el monòleg en la contemplació de la força dels mots i el sobtat sorgiment de la poesia; per un moment Ell se sent Orfeu, però ella deixa d'ésser Eurídice i es converteix en clara moabita [...] i Ell pot cantar la llum».

40 «*Parla ella*: [...] Enjovada als teus besos, allargues mon solstici | al damunt d'una terra tendrament nupcial. | Sobreviu en mi encara la folla noia amarga | que una nit vagà sola pels camps, fora ciutat, | i oferí son cos verge a la moixaina llarga | amb què tu l'amarares amb ton tebi ruixat».

41 «*Parla ell*: Ja tot en tu reposa, dolcíssima guerrera | abandonada al mig del campament del bes, | vençuda en ta victòria tant per llei de foguera | com per l'aura suau d'un record de til·lers. | Se't van cloent els parpres i abandonant els braços, | encara et veig el tors de lluna i plenamar...».

> [...] del yo poético a partir de la idea de la nada [...] y los diferentes aspectos que este presenta: yo instinto, yo sentimiento, yo temporal, yo anterior, yo inteligente, yo doble..., vinculándolos a los símbolos que los representan. Su análisis se complementa con el de los mitos de Narciso y Orfeo, como metáfora del hombre que se busca a sí mismo en el espejo —Narciso— o del origen divino y misterioso de la poesía —Orfeo—. El irracionalismo postromántico heredado por los autores —Baudelaire, Mallarmé, etc.— y postsimbolistas —Valéry, Riba, etc.— (Mercè Boixareu, cit. en Espinós, 1999: 19).[42]

Finaliza el poema con una reflexión sobre el amor:

> Solo eso es el canto: hacer del misterio aposento
> y coronar la vida de constelaciones.
> Solo eso es el amor: callada liberación
> de la vela más llena herida de horizontes,
> ser en el corazón del tiempo un destino de cosecha [...].
> ¡Oh, de Eurídice saltas a clara moabita,
> multiplicada hija de la tierra y de los soles!
>
> (Bartra, 1971: 219)[43]

Ahora la mujer que se transmuta de Eurídice a moabita se multiplica en muchas facetas, pero está en unión con la tierra y el cosmos. Finalmente el poeta encuentra el equilibrio entre lo telúrico y lo espiritual a través de la mujer.

Conclusión

Volviendo a la cuestión inicial de si la imposición hegemónica demostrada en el espacio doméstico se manifiesta en la obra, la respuesta es afirmativa. Entre los dieciocho poemas que configuran el texto *Poemes d'Anna*, se encuentra uno

42 «[...] del jo poetic a partir de la idea del no-res [...] i els diferents aspectes que aquest presenta: jo instint, jo sentiment, jo temporal, jo anterior, jo intel·ligent, jo doble..., tot vinculant-los als símbols que els representen. La seua anàlisi és complementada amb la dels mites de Narcís i Orfeu, com a metàfora de l'home que es cerca a ell mateix a l'espill —Narcís— o de l'origen diví i mistèric de la poesia —Orfeu—. L'irracionalisme postromàntic heretat pels autors simbolistes —Baudelaire, Mallarmé, etc.— i postsimbolistes —Valéry, Riba, etc.—».

43 «Sols això ès el cant: fer del misteri estança | i coronar la vida de constel·lacions. | Sols això ès l'amor: callada deslliurança | de la vela més plena ferida d'horitzons, | èsser en el cor del temps un destí de collita [...]. | Oh, d'Eurídice saltes a clara moabita, | multiplicada filla de la terra i dels sols!».

de seis versos titulado «Encima de tu cuerpo», fechado el 16 de julio de 1940, que verifica la tesis presentada:

> Hago saltar el sol acurrucado
> de debajo de tu piel...
> Y romperé todos los cristales
> de tu antigua joya:
> solo tendrás la libertad
> que ordenará mi sonrisa.
> (Bartra, 1971: 197)[44]

El propio título dibuja una imagen de dominio físico y psicológico masculino sobre el cuerpo femenino. El poeta tiene poder para despertar el sol escondido bajo la piel de la fémina, y el sol, símbolo de luz, vida y fuego, es aquí metáfora del deseo y la pasión amorosa y sexual. En el verso siguiente la imagen del dominio masculino es clara y contundente: romper el cristal («romperé [...] los cristales») para poder obtener la joya femenina, una alegoría del acto de la penetración rompiendo el himen violentamente donde el uso de un léxico agresivo denota la imposición de la voluntad del poeta a la amada.

Concluyen el poema los dos últimos versos verbalizando una vez más el control hegemónico («solo tendrás la libertad | que ordenará mi sonrisa»): se priva a la amada de lo más legítimo que tiene el ser humano, la libertad, porque esta será administrada por una sola sonrisa, tal vez cínica, del amante.

Hemos visto la evolución que sigue la pareja en este poemario. *El evangelio del viento* narra la relación estable de los dos escritores, donde «él» y «ella» se encuentran en un plano de igualdad, aunque «él» domina el diálogo con un mayor protagonismo lingüístico en la extensión de los versos.

En resumen, el periodo de la preguerra y la Guerra Civil fue de lucha obrera y social, no de cambios extremos en la organización de la sociedad. Los derechos logrados por las mujeres se obtuvieron porque ellas estaban presentes en las filas de los partidos y en las instituciones político-sociales. No obstante, la guerra exacerba el sentir del guerrero en el hombre y no es el mejor contexto para que él reconozca ni derechos ni igualdades, ya que el instinto primario de supervivencia prima sobre el capital intelectual.

44 «Faig saltar el sol arraulit | dessota la teva pell... | I trencaré tots els vidres | de la teva antiga joia: | sols tindràs la llibertat | que ordenarà el meu somriure».

Bibliografía

Aresti, Nerea (2001). *Médicos, donjuanes y mujeres modernas*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

— (2010). *Masculinidades en tela de juicio*. Madrid: Cátedra.

Bacardí, Montserrat (2004). *Anna Murià: el vici d'escriure*. Barcelona: Pòrtic.

Bartra, Agustí (1971). *Obra poética completa*. Barcelona: Edicions 62.

Ciplijauskaité, Biruté (2004). *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Espinós, Joaquim (1999). *La imaginació compromesa. L'obra d'Agustí Bartra*. Alicante: Universidad de Alicante.

González-Allende, Iker (2011). *Líneas de fuego. Género y nación en la narrativa española durante la Guerra Civil (1936-1939).* Madrid: Biblioteca Nueva. Disponible en: www.academia.edu/1903477/L%C3%ADneas_de_fuego_G%C3%A9nero_y_naci%C3%B3n_en_la_narrativa_espa%C3%B1ola_durante_la_Guerra_Civil_1936_1939_Madrid_Biblioteca_Nueva_2011 [consulta: 20/3/2022].

Güell, Mia (2009). «L'obra de Bartra segons Anna Murià». *Reduccions. Revista de Poesia*, n.º 93-94, págs. 302-312.

Kirkpatrick, Susan (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Trad. de Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra.

Lehfeldt, Elizabeth (2008). «Ideal men: masculinity and decline in seventeenth-century Spain». *Renaissance Quarterly*, vol. 61, n.º 2, págs. 463-464.

Lozano Campello, Maria Lluïsa (2010). *Anna Murià: testimoniatge literari i epistolar de l'exili*. Alicante: Universidad de Alicante.

Martínez Sierra, María (1953). *Gregorio y yo*. Ciudad de México: Gandesa.

Mas Ribó, Manuel (1983). *Agustí Bartra a Andorra*. Andorra la Vella: Serra Airosa.

Murià, Anna (1992). *L'obra de Bartra: assaig d'aproximació*. Barcelona: Pòrtic.

— (2004). *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Barcelona: Martínez Roca.

Pardo Bazán, Emilia (1972). *La vida contemporánea*. Madrid: Magisterio Español.

Rodrigo, Antonina (1994). *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*. Madrid: Vosa.

Solà, Lluís (2009). «Vers i prosa en l'obra d'Agustí Bartra». *Reduccions. Revista de Poesia*, n.º 93-94, págs. 83-99.

Tosh, John (2004). «Hegemonic masculinity and the history of gender». En: Dudink, Stefan; Hagemann, Karen; Tosh, John (eds.). *Masculinities in politics and war. Gendering modern history.* Manchester: Manchester University Press.

La risa como recurso de supervivencia: el humorismo y el conflicto del loco gracioso Coquín en *El médico de su honra*

Samuel Giménez García

La pieza teatral calderoniana *El médico de su honra* presenta un conflicto dramático basado en un lamentable malentendido conyugal que deriva en un desenlace terriblemente trágico: don Gutierre, bajo la falsa creencia de que su mujer, doña Mencía, está perpetrando adulterio de forma deliberada con don Enrique, acaba asesinándola mediante un procedimiento de sangría. Esta defunción podría suponer una justificación suficiente para inscribir esta pieza en la categoría de «tragedia». No obstante, dos fenómenos permiten plantear posibles argumentos que podrían propiciar que esta identificación absoluta como «tragedia» se viese un tanto mermada: en primer lugar, el hecho de que, pese a la muerte producida en escena, la figura del rey arregle todo el desaguisado emparentando al asesino, don Gutierre, con otra dama, doña Leonor; y, en segundo lugar —y este sería el más vinculado al propósito de este artículo—, la presencia del criado de don Gutierre, llamado Coquín, el cual se identifica a la perfección con la figura del «loco gracioso». Las intervenciones de este personaje, caracterizadas muchas de ellas por su comicidad y su carácter mundano, alcanzan el propósito prototípico de la figura del loco gracioso, consistente en la distensión de la solemnidad imperante a lo largo de la obra, que en esta ocasión sería debida al conflicto principal basado en el malinterpretado triángulo amoroso entre don Gutierre, doña Mencía y don Enrique. Sin embargo, es esta una pieza dramática peculiar en cuanto a la función asignada al loco gracioso de generar la risa en sus interlocutores, y la razón es muy simple: durante el desarrollo de la pieza, Coquín intentará hacer reír no solo para garantizar el entretenimiento de las gentes y el suyo propio, sino también para salvar su propia vida.

En su estudio *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Alfredo Hermenegildo toma el concepto de «macroestructura dramática» para cualquier pieza teatral y la divide en diferentes apartados: a partir de una *situación inicial*, correspondiente a la introducción de la historia, se plantea una *carencia generadora de orden turbado*, equivalente al conflicto experimentado por sus personajes, y finalmente se

establece una *mediación* que garantiza en su desenlace el *restablecimiento del orden*. Esto es importante matizarlo debido a que, si empleásemos este tipo de análisis para esta pieza, sin duda llegaríamos a la conclusión de que el loco gracioso Coquín, más allá del conflicto central de *El médico de su honra*, experimenta en sus carnes su propia macroestructura dramática: una subtrama particular en la que sufre una *carencia* que atenta contra su seguridad física y en la que debe aplicar una *mediación* con la que restablecer su orden. Lo irónico estriba en que, para purgar esta turbación del orden, Coquín se ve obligado a cumplir con el objetivo profesional que se le ha atribuido como «loco gracioso»: provocar la risa en una figura concreta, la del rey don Pedro, alguien poco predispuesto a reaccionar a sus ocurrencias con la debida hilaridad.

Coquín ante don Gutierre y don Rodrigo

Calderón de la Barca demuestra tener muy presente, desde su primera aparición en escena, el futuro momento en que el loco gracioso Coquín se encontrará frente a frente con el rey y, con ello, tomará conciencia de la terrible situación a la que se verá sometido. Dicha aparición tiene lugar una vez ha sido planteado el conflicto principal: don Enrique se halla en casa del matrimonio formado por don Gutierre y doña Mencía y demuestra estar enamorado de ella, lo cual, por supuesto, no es algo que pueda contentar al desconfiado marido. En cuanto este último sale a escena acompañado de su criado Coquín, el loco gracioso no duda en ofrecer ante el invitado toda una gala de recursos cómicos y bufonescos tan prototípicos de la locura. Así pues, el autor se focaliza aquí en la propensión del gracioso a intentar provocar la risa, así como en las reacciones de sus interlocutores don Gutierre y don Enrique, para subrayar dos elementos: por un lado, la futura dependencia extrema que Coquín deberá presentar hacia su habilidad de hacer reír, pues al fin y al cabo le será necesaria para no sufrir ningún daño; y, por otro, la reacción positiva o no del oyente al oír las ocurrencias del gracioso, también determinante para decidir el destino final de Coquín. Veamos, pues, la naturaleza de estos recursos bufonescos introductorios.

Para empezar, su primer recurso humorístico consiste en el uso de la *literalidad*, al atribuirle un significado literal a la expresión figurada «más a mano». En el momento de saludar a don Enrique, le formula las siguientes palabras:

Aquí entro yo. A mí me dé
vuestra Alteza mano o pie,
lo que esté (que esto es más llano),
o *más a pie*, o *más a mano*.
(I, 450-453)[1]

Coquín le pide a don Enrique que le acerque o bien la mano o bien el pie, pues puede besar ambas partes del mismo modo en señal de respeto y sumisión. Ante la elección de una parte u otra, Coquín le indica que le ofrezca la parte que tenga «más a mano», es decir, la parte que le resulte más accesible, si se le confiere a la expresión su significado figurado correspondiente. Sin embargo, el gracioso dota a este término «mano» de su acepción literal, de modo que también la extiende a la otra parte, el «pie», y por ello le manifiesta que le ofrezca la parte que tenga tanto «más a mano» como «más a pie», según la elección que tome el rey.

Esta situación nos ofrece un primer esbozo acerca de qué personajes son capaces de tolerar su carácter cómico y burlesco y qué personajes no lo hacen. Lógicamente, y más tratándose de su amo, don Gutierre no es capaz de aceptarlo: «Aparta, necio» (I, 454), le ordena tras escucharlo. En cambio, a don Enrique le ha resultado divertido: «Dejadle, su humor le abona» (I, 455), reconoce sin mostrarse ofendido ante el comentario burlesco exhibido ante un miembro del espacio señorial.

Tampoco muestra don Enrique un enfado mayor ante la segunda ocurrencia que le viene a la mente a Coquín, la cual hace referencia directa al accidente por el que ha sido trasladado a esa casa: al dedicar a don Enrique su particular bienvenida, Coquín expresa que, por ser este «el día» de don Enrique, le ofrece su enhorabuena.

Esto sorprende y desconcierta a don Enrique, pues, como este bien afirma, el hecho de tratarse de «su día» de forma inherente contiene una connotación positiva y no es este su caso, pues ha sufrido una caída de caballo. Es por esta razón que Enrique le transmite esta extrañeza al preguntarle: «¿cómo pudo ser mi día?» (I, 473). En principio, Coquín no debería tener una respuesta a esta pregunta, interpretada en el sentido de «¿cómo pudo ser mi día *de buena suerte*?», ya que, reiteramos, no lo ha sido en absoluto debido a su penoso accidente. Sin embargo, el loco gracioso siempre dispone de una respuesta para todo, en este caso, realizando una interpretación personalizada de la pregunta según

1 Todas las citas de este artículo proceden de Calderón de la Barca, 1981.

la cual le atribuye el significado de «¿cómo puede este día *pertenecerme* o *ser de mi propiedad*?», de modo que le proporciona esta jocosa contestación:

> Cayendo, señor, en él;
> y para que se publique
> en cuantos lunarios hay,
> desde hoy diré: «A tantos cay
> San Infante don Enrique».
> (I, 474-478)

«Cayendo, señor, en él». Coquín no solo manipula el sentido de la pregunta de Enrique a su antojo, sino que además exhibe un carácter burlesco en relación con su desafortunada caída. Si este día le pertenece a don Enrique es porque se ha «unido» a él, y la forma de unirse ha consistido en una lamentable caída contra el suelo del mundo que pertenece a ese mismo periodo de tiempo correspondiente a un «día». Además, si interpretamos el término «lunario» en este contexto como «calendario», lo cual debe de resultar acertado, dado el uso del verbo «publicar», apreciamos que Coquín incluso sugiere que, a partir de ese momento, en todos los calendarios se apunte este mismo día como el día en que don Enrique cayó al suelo. Sin duda, toda una demostración de descaro e impertinencia ante el susodicho, y es que su locura parece impedirle apreciar la gravedad de dirigir tan burlescas palabras a un miembro de la nobleza.

Esta vez el amo de Coquín no le ha regañado ni le ha insultado, pero la ausencia de respuesta y el hecho de no hacerle el menor caso y dirigirse de nuevo a don Enrique indican algo evidente: de nuevo, el comentario de su loco criado no le ha resultado para nada gracioso y sin duda alguna se ha inmiscuido en la conversación entre Coquín y don Enrique para lograr que el segundo se olvide de las, en opinión de Gutierre, estulticias de su sirviente. Se trata del primer elemento del espacio señorial que carece de la capacidad de reaccionar a las grotescas intervenciones del loco gracioso mediante la risa. Pero será con la segunda aparición de Coquín en escena, ya en palacio, cuando se demostrará que existe un segundo elemento de este espacio señorial que presenta el mismo comportamiento falto de sentido del humor que don Gutierre: el rey don Pedro.

Primer encuentro entre Coquín y el rey don Pedro: surgimiento de la *carencia* generadora de *orden turbado* para el loco

Ante el rey, Coquín experimenta una nueva emoción: el miedo. Y la razón de su temor a revelar su identidad de loco gracioso, tal y como justifica más adelante, radica en la siguiente realidad: su condición le obliga a provocar la risa en su receptor, algo que no surte efecto en su amo, don Gutierre. Por lo tanto, puede darse el mismo caso en la figura del rey y, si se trata de un rey cruel, esto puede acarrearle un castigo, ejemplificado en la posibilidad de recibir cien latigazos («cien esportillas batanadas») o bien —y hace aquí una clara alusión metaliteraria y metaficcional a la pieza *La vida es sueño*— de ser defenestrado, como lo fue aquel criado a manos del tiránico Segismundo. Cuando el rey le pregunta acerca de su identidad, este miedo de Coquín, sumado a su locura, le mueve a hacer gala de otro recurso bufonesco: el *circunloquio*, sobre el cual apunta Ángel Navas Mormeneo: «El loco circunloquea con una prolijidad verbal anormal: no tiene tiempo de desarrollar una idea cuando otra viene a tomar su sitio, una tercera caza a la segunda, etc.» (Navas Mormeneo, 1985: 213). Así pues, Coquín formula el siguiente discurso:

> [...] (¡válgame el cielo!) soy quien
> vuestra merced quisiere,
> sin quitar ni poner,
> porque un hombre muy discreto
> me dio por consejo ayer,
> no fuese quien en mi vida
> vos no quisieseis; y fue
> [...]
>
> (I, 712-718)

Hasta ese punto, el discurso de Coquín podría considerarse coherente: responde —y por supuesto se trata de una respuesta falsa e hipócrita para impedir cualquier tipo de comentario imprudente que le mueva a ser arrojado por ese balcón— que solo es quien el rey quiera que sea en ese preciso instante, algo que, según él, le aconsejó un hombre muy sabio. Debe insistirse en que esta absoluta sumisión es falsa, un mero truco para preservar su seguridad. Sin embargo, Coquín no se detiene aquí y prosigue su parloteo insistiendo en el mismo tema:

[...] que antes, agora, y después,
quien vos quisiéredes sólo
fui, quien gustareis seré,
quien os place soy; y en esto,
mirad con quién y sin quién.
(I, 720-724)

La mención al pasado, al presente y al futuro no es más que un modo perifrástico de expresar que Coquín será quien así lo desee el rey en absolutamente todo momento en el tiempo, pero en realidad insiste en el mismo mensaje. Al final de la intervención, para concluir, hace gala de otro recurso bufonesco propio del loco, un juego de palabras basado en la doble significación del término «compás»:

[...] y así, con vuestra licencia,
por donde vine me iré
hoy, con mis *pies de compás*,
si no con *compás de pies*.
(I, 725-728)

Coincidiendo con Don William Cruickshank, aquí haría referencia al compás en cuanto instrumento matemático con dos piezas alargadas y al compás musical, el cual se tiende a marcar con el pie.

En cualquier caso, tras contestar sin contestar mediante esta pequeña muestra de «charlatanería incontenible, parloteo insensato, generado a través de la concatenación, como forma de encadenar y hacer progresar el discurso» (Navas Mormeneo, 1985: 217), Coquín intenta escapar del palacio, pero el rey se lo impide y le fuerza a revelar su oficio secundario de «gracioso». Es entonces cuando a don Pedro se le ocurre la macabra idea que supondrá la generación de la *carencia* generadora de *orden turbado* para Coquín: si este cumple con su función de hacerle reír, lo obsequiará con cien escudos; pero, si no logra hacerlo en el plazo de un mes, le arrancarán los dientes.

El miedo a sufrir esta horrible mutilación obliga a Coquín a ofrecer su propia réplica y, al mismo tiempo, emplear nuevos recursos cómicos basados en la doble significación de palabras y expresiones con el objetivo de hacer reír al rey en ese instante y, así, saldar su deuda:

Testigo falso me hacéis,
y es ilícito contrato
de inorme lesión.
(I, 784-786)

Coquín vuelve a jugar con el doble significado de una expresión concreta. En este caso, emplea la expresión «contrato de enorme lesión» como término legal, en el sentido de «agravio que uno experimenta por haber sido engañado» (Cruickshank, 1981: III), pues resulta un contrato totalmente descabellado e inhumano por conllevar la posibilidad de que desemboque en una *lesión física*, si finalmente le extraen los dientes.

Mediante su justificación de por qué es un contrato completamente ilícito, Coquín incluso se dispone a hacerle algunos reproches al rey, un acto bastante osado, aunque, como sabemos, no descabellado para la figura del loco. Y para este reproche hace referencia precisamente a los *dientes*:

Dicen que sois tan severo
que a todos dientes hacéis;
¿qué os hice yo, que a mí solo
deshacérmelos queréis?
(I, 793-796)

La expresión «hacer dientes» se refiere al gesto de mostrar los dientes en señal de enfado, cuando se riñe a alguien. Coquín emplea la expresión en ese sentido figurado, pero también la utiliza en su sentido más literal, haciendo con ello un alarde de *literalidad*, ese rasgo tan propio de la figura del loco. Así pues, Coquín utiliza este sentido literal de la expresión («*hacer* o *fabricar* dientes») para preguntarse en tono jocoso por qué razón, si a los demás les compone dientes, a él en cambio pretende destruirle los que ya tiene.

No obstante, a pesar de su temor a recibir este daño desproporcionado, Coquín acaba aceptando el reto y se retira sin haberle hecho reír por el momento. Esta situación evidencia que su amo don Gutierre no es el único hombre poco dado a la risa: el rey don Pedro tampoco parece proclive a reír con sus ocurrencias. Llegados a este punto, el lector-espectador puede plantearse que, al menos ante el rey, quizá el loco gracioso no consiga superar el desafío, lo cual imposibilitaría la aparición de ninguna *mediación* que permita *restablecer su orden*, con lo que Coquín acabará finalmente mutilado del modo ya descrito.

Segundo encuentro entre Coquín y el rey don Pedro: intento de *mediación* de Coquín para el *restablecimiento del orden*

La segunda confrontación entre Coquín y el rey acontece durante el segundo acto de la pieza, en plena calle, momento en el que el loco gracioso aprovecha para intentar ofrecer una *mediación* a través de un elaborado e intrincado chiste surgido de su particular inventiva. Así podrá propiciar la risa de su enemigo de una vez por todas y desprenderse de su propio drama, ajeno al conflicto dramático principal de la obra protagonizado por elementos del espacio señorial. El chiste en cuestión consiste en la narración de un «cuento» —de nuevo, otra referencia al concepto de metaficción muy similar a la alusión indirecta que dedicó a la pieza calderoniana *La vida es sueño*— basado en la estulticia derivada de realizar una acción totalmente innecesaria en determinadas circunstancias. Para ello, se vale Coquín del capón o pollo castrado:

> Yo vi ayer
> de la cama levantarse
> un capón con bigotera.
> ¿No te ríes de pensarle
> curándose sobre sano
> con tan vagamundo parche?
> (II, 1463-1468)

El capón, por la castración, no desarrolla todos sus caracteres de gallo, de modo que no tiene bigote; por lo tanto, si pretende llevar uno, necesita un bigote postizo (catalogado de forma despectiva por Coquín como «vagamundo parche»), el cual debe depositar en una funda («bigotera») cada vez que se vaya a dormir. La comicidad radica en el hecho de que un mero animal, un capón, realice de forma grotesca una acción humana como es la de portar un bigote falso ante la ausencia de uno natural, y es por esto por lo que a continuación le pregunta al rey si no le produce risa una imagen de esas dantescas características.

Nótese que, antes de proseguir con este chiste rematándolo con un epigrama, el loco gracioso establece una digresión para hacer una petición a su interlocutor:

(No te pido, Pedro el grande,
casas ni viñas; que sólo
risa pido en este guante:
dad vuestra bendita risa
a un gracioso vergonzante.)
(II, 1470-1474)

Coquín es muy pragmático aquí. En este instante, expresa que no precisa de ningún tipo de riqueza ni bienes materiales, tan solo necesita su propia supervivencia, que logrará a través de la risa del rey. El horizonte de expectativas vitales del loco gracioso siempre resulta limitado, pues no se extiende más allá de la satisfacción fisiológica consistente en comer, beber y dormir bien. En este caso, ese horizonte se acorta en mayor medida: su único propósito vital es preservar su propia vida, sin importar las circunstancias. Por esta razón, solo anhela que el rey reaccione a su chiste de la forma más idónea para él: riéndose.

El epigrama ideado por Coquín, para empezar, persiste en lo absurdo de intentar suplir una carencia mediante un «parche» que, al fin y al cabo, no supone más que eso, algo vacío:

[...] donde no hay carta, ¿hay cubierta?,
¿cáscara sin fruta? No,
(II, 1479-1480)

Una cubierta sin una carta en su interior y una cáscara sin una fruta en su interior. Ambos representan ejemplos perfectos de capas superficiales y artificiales que en el fondo cubren una realidad vacía, del mismo modo que el capón de su anécdota utiliza un bigote artificial para ocultar la obvia realidad de una cabeza carente de un elegante bigote genuino. Lo cual, para Coquín, resulta absurdo, y así lo transmite para rematar el chiste:

[...] no pierdas tiempo; que yo,
esperando los provechos,
he visto labrar barbechos,
mas barbideshechos no.
(II, 1481-1484)

Entendiéndose el término «barbecho» como la técnica de agricultura consistente en dejar una tierra sin cultivo durante un tiempo, Coquín ve provechoso que se trabaje («labre») este tipo de terrenos para obtener los cultivos

necesarios, pero no el hecho de «labrar» en el posible sentido de «plantar» pelo postizo en un «barbideshecho». Coquín realiza un juego de palabras entre «barbihecho», es decir, una persona recién afeitada, y «deshecho» para crear un nuevo término, «barbideshecho», con el que referirse a ese capón que no tiene ni un pelo de bigote natural en su rostro. Por mucho bigote postizo que se coloque, nunca podrá opacar por completo la carencia que presenta.

Mediante este chiste, por otra parte, Coquín parece hacer referencia también a la propia naturaleza de los elementos del espacio señorial: del mismo modo que el capón de su anécdota usa un bigote falso para ocultar que en realidad carece de bigote natural, los elementos del espacio señorial se ven rodeados de títulos, lujos y privilegios que no constituyen más que una capa superficial para esconder su naturaleza vacía y deshumanizada. El loco gracioso hará referencia posteriormente a esta misma deshumanización propia del rey tras la reacción de este a su elaborada ocurrencia verbal:

Rey
¡Qué frialdad!

Coquín
Pues adiós, dientes.
(II, 1480-1481)

Como cabía suponer, el rey no emite ningún tipo de risa, sino que parece considerarlo incluso de mal gusto, algo paradójico en una figura de su propia naturaleza. Ante este tipo de reacción, Coquín lógicamente concluye que ha fracasado y, aunque todavía disponga de tiempo para idear otro chiste que sí pueda resultarle gracioso, por el momento la probabilidad de ver sus dientes mutilados se va volviendo más alta. Así pues, su intento de *mediación* ejecutado para garantizar el *restablecimiento* de su propio orden no ha sido exitoso.

Esto martiriza sobremanera a Coquín, quien manifiesta su deseo de hallarse fuera del país cuando don Enrique lo encuentra: «Y más me valiera [estar] en Flandes» (II, 1506). En ese momento el loco gracioso eleva el concepto «risa» a una dimensión filosófica y metafísica, pues al fin y al cabo se ha convertido en el elemento más anhelado por su propia vida. Para tratar sobre este tema, formula Coquín un pequeño monólogo en el cual comienza enumerando las voces de todo tipo de animales (el bramido del toro, el rugido del león, el mugido del buey...). Esta lista le permite al loco gracioso especificar que existe otra que es expresión reservada exclusivamente al ser humano:

La naturaleza
[...]
y solo permitió dalle
risa al hombre, y Aristóteles
risible animal le hace,
por definición perfecta.
(II, 1509-1519)

El ser humano —y se trata, como bien afirma, de una atribución que también apreció en su día el filósofo Aristóteles— es la única especie animal capaz de reír. Por consiguiente, Coquín realiza aquí un perfecto silogismo a través de la figura del rey:

[...] y el Rey, contra el orden y arte,
no quiere reírse. Déme
el cielo, para sacarle
risa, todas las tenazas
del buen gusto y del donaire
(II, 1520-1524)

Si el ser humano es la única criatura que puede reírse, el rey como humano que es debería disponer de esa capacidad. Sin embargo, este rey no lo está haciendo en ningún momento, ergo constituiría un ser deshumanizado. Esto, a ojos del lector-espectador, convertiría al rey en una figura antagónica y al loco gracioso en una figura con la que empatizar y a la que se le atribuiría tanto la condición de víctima como la de héroe con el propósito de sortear este terrible obstáculo para alcanzar la victoria.

Por último, nótese la metáfora odontológica empleada a partir del término «tenazas», pues el pobre Coquín no puede dejar de pensar en sus dientes, y más después del fracaso en el que ha incurrido con su primer intento de hacer reír al rey. Al tratarse esta de su última intervención durante este segundo acto, al loco gracioso solamente le queda el tercer y último acto para luchar por la supervivencia de sus dientes.

Coquín y su intento de *mediación* para restaurar el orden de doña Mencía

Ya en el tercer acto, Coquín realiza una acción que finalmente actúa como auténtica *mediación* para restaurar su propio orden, pero resulta ser un restablecimiento irónico, pues en realidad deriva de un intento de *mediación* planificado no para salvar su propia vida, sino para salvar la de doña Mencía, dado que Coquín es conocedor de las intenciones de don Gutierre de provocarle la muerte a su mujer mediante una sangría. Así pues, aparece de nuevo ante el rey para comunicarle la precaria situación de doña Mencía, no sin antes establecer una declaración de intenciones:

> [...] que aunque hombre me consideras
> de burlas, con loco humor,
> llegando a veras, señor,
> soy hombre de muchas veras.
> (III, 2728-2733)

Está en lo cierto Cruickshank cuando, al aportar una breve etopeya o descripción psicológica de Coquín, afirma que «él es chistoso, jovial y locuaz, a veces hasta el fastidio, pero cuando la ocasión lo merece es serio y sincero» y que «muestra con sus hechos su amor al prójimo» (Cruickshank, 1981: 56). Efectivamente, es consciente de su condición de gracioso, aunque en esta ocasión sepa que esta característica resulta inútil para con el rey, pero, cuando la ocasión lo merece, sabe comportarse con la debida seriedad, la cual es necesaria porque debe ser escuchado con urgencia. Aun así, vuelve a matizar con sorna esa inmunidad del rey ante la capacidad de reír:

> Oye lo que he de decir,
> pues de veras vengo a hablar;
> que quiero hacerte *llorar*,
> ya que no puedo reír.
> (III, 2734-2737)

Así pues, dado que ha fallado como generador de risa, Coquín se dispone a intentar propiciar en el rey la reacción opuesta: el llanto. Se trata de una última posibilidad, una última tentativa, la de causar aunque sea la más mínima reacción a pesar de que esta no se corresponda con la intención original, la de hacer reír.

Tras esto Coquín le detalla toda la situación, haciendo gala de su función informadora, y exhorta a todos a que acudan a casa de doña Mencía y eviten su fallecimiento. Y es entonces cuando una esperanza de salvación asoma a su propia puerta: el rey le cuestiona acerca de lo que le gustaría obtener a cambio de dicha información. El loco gracioso podría haber solicitado cualquier cosa (una joya, supondría lo más elemental en palabras de Cruickshank), pero el hombre prioriza su supervivencia sobre cualquier conato de lujo y riqueza y le pide que le libere de la condena de experimentar la extirpación dental.

Esta petición acaba incurriendo en la *mediación* necesaria para que el conflicto dramático de Coquín concluya de una vez por todas: es de suponer que, a cambio de los datos aportados por el loco gracioso, el rey le perdonará el castigo. De ser así, se reestablecería el orden para Coquín de una forma astuta. Pero ¿realmente el rey acaba perdonándolo? Al fin y al cabo, esta figura no lo corrobora en voz alta, tras la petición del loco gracioso, y hasta el auténtico final de la pieza no vuelve a tratarse el tema en cuestión. Sus palabras después de la sugerencia de Coquín son las siguientes:

Rey
No es ahora tiempo de risa.

Coquín
¿Cuándo lo fue?
(III, 2769-2770)

Este comentario puede interpretarse como un reproche del rey a Coquín por sacar a colación el tema del reto en ese momento, bien porque la ocasión no es adecuada, dada la gravedad de los acontecimientos —lo cual no tiene por qué eximir a Coquín de tener que superar el desafío una vez resuelta la crisis—, bien porque don Pedro, llegados a este punto crítico del conflicto dramático —el cual afecta incluso al propio rey, puesto que uno de los integrantes del triángulo amoroso es su propio hermano—, determina olvidar para siempre este asunto secundario tan inoportuno en esas circunstancias.

Si tenemos en cuenta que no se vuelve a tratar el tema de la relación entre don Pedro y Coquín en el resto de la pieza, parece que la segunda interpretación es más probable: al dar prioridad al conflicto principal —descubrir el cuerpo de doña Mencía y realizar las triquiñuelas necesarias para restablecer el honor de don Gutierre, casándolo con doña Leonor—, el rey don Pedro prescinde de retornar al banal entretenimiento macabro que mantenía con el pobre Coquín y determina salvar sus dientes.

Conclusión

Al final, el loco gracioso experimenta la resolución feliz de su grave situación de peligro. Es decir, su orden se restablece por completo. Pero por desgracia no ha sido capaz de librar a doña Mencía de las garras de la muerte. Con ello, el personaje se dota de una mayor naturaleza heroica ante un mundo señorial que no duda en llegar a los extremos más espeluznantes para preservar el honor: don Gutierre provoca el desangramiento de su propia mujer y don Pedro no lo condena, sino que lo casa con doña Leonor. Un desenlace mediante el cual al lector-espectador no le queda otra opción que mostrarse conforme con las connotaciones despectivas que suscita la última pregunta formulada por Coquín: «¿Y cuándo lo fue?», refiriéndose a «tiempo de risa». Ni para el rey don Pedro, ni para el «médico de su honra» don Gutierre, ni para los elementos del espacio señorial en general existe el menor hueco para la risa, para la sana diversión, y al prescindir de ello prescinden precisamente de una cualidad ya aludida: la humanidad.

Bibliografía

Edición empleada para la transcripción de extractos de la obra

Calderón de la Barca, Pedro (1981). *El médico de su honra*. Ed., introducción y notas de Don W. Cruickshank. Madrid: Castalia.

Estudios

Cruickshank, Don W. (1981). Introducción y notas a pie de página de: Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*. Madrid: Castalia.

Hermenegildo, Alfredo (1995). *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro Viejo.

Navas Mormeneo, Ángel (1985). *Lenguaje de la locura y tradición bufonesca en la España de los siglos xvi y xvii* [tesis doctoral]. Universidad de Barcelona.

«Entre otras cosas era muy hombre»: crisis, masculinidad y desengaño en María de Zayas

Óscar Guerrero

Introducción

En líneas muy generales, cabe señalar que uno de los fundamentos axiales de la identidad masculina es la virilidad. Etimológicamente, el término latino «virilis» significa 'perteneciente o relativo al varón' y con el sufijo «-dad» lo convertimos en un sustantivo que alude al conjunto de cualidades físicas y culturales atribuidas tradicionalmente a los varones y, por extensión social, a los hombres. Esa virilidad, por supuesto, no es inmanente al tiempo y en cada sociedad y en cada contexto histórico las virtudes (nótese el juego etimológico) que se asocian a la virilidad han ido mutando y construyéndose culturalmente.[1]

La cita que da título al presente artículo pertenece a *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas y Sotomayor. En realidad es más larga y se ha seleccionado por expresar en una brevedad extraordinaria el concepto y experiencia de la virilidad en siglo xvii: «Aunque le veía llorar la pérdida de su hacienda, como mujer, que entre otras cosas era muy hombre» (Zayas y Sotomayor, 2000: 284). Reparemos en que el llanto se percibe como un fenómeno propio y exclusivo de las mujeres, como algo intrínsecamente femenino; por lo tanto, a partir de esa estructura sintáctica concesiva, se identifica con una falta de virilidad. Además, este pasaje no es el único en el que se habla del llanto como algo femenino en las *Novelas amorosas y ejemplares*: en *El jardín engañoso* hay una personificación del demonio que, para referirse al lloro de don Jorge, utiliza el sintagma «lágrimas femeniles» (Zayas y Sotomayor, 2000: 527).

No obstante, hay muestras en las mismas *Novelas*[2] de una curiosa licencia que se les da a los hombres para llorar. En *El imposible vencido* tenemos a un don Rodrigo desolado llorando por la carta de despedida de su enamorada doña Leonor, y se le permiten los llantos, ya que, como afirma el narrador don

1 Por citar uno de los trabajos que ahondan en el género como construcción social propia de cada comunidad y momento histórico: Connell (2005).

2 Se referirá como *Novelas* a la primera parte del *Honesto y entretenido sarao* y como *Desengaños* a la segunda parte.

Lope: «llorar los hombres cuando los males no tienen remedio no es flaqueza sino valor» (*Ibidem*: 450). Así —tomando además de ejemplo el *Cantar de mio Cid*—, cuando un suceso fatal no puede remediarse, los hombres tienen permitido llorar (y eso, por cierto, les da valor). De ahí que no sea nada inocente que en el primer verso del cantar del Cid se narre la fuerza con la que llora el Campeador, dado que su destierro es irremediable.

Volvamos, pues, al contexto en el que se censura el llanto. En *El castigo de la miseria*, la tercera novela, el protagonista, don Marcos, queda abandonado por doña Isidora, su mujer, que escapará a Barcelona con todas sus pertenencias. Para saber dónde encontrarla y poder recuperar su hacienda, recurre de casualidad a Marcela, una de sus criadas, y a un astrólogo engañador, quien le ofrece una aparición demoníaca. Lo interesante es que, como don Marcos está llorando la pérdida de todo su dinero (que, por cierto, había estado ahorrando obsesivamente), el astrólogo pone en cuestión la virilidad del caballero y, por si acaso este no se atreviera a ver el demonio en su forma verdadera, le pregunta en qué aspecto quiere que se le aparezca. Bajo esa sospecha de falta de virilidad, don Marcos se ve en la obligación de reafirmarse como varón y asevera que, aunque aparentemente esté llorando el abandono como una mujer, en todo lo demás, que nadie lo ponga en duda, es *muy hombre*.

De esa lectura surge una serie de preguntas obligadas e ineludibles: ¿qué es para María de Zayas o, de hecho, para cualquiera, ese ser «muy hombre»? ¿Qué repercusiones tenía para un hombre la expresión de una emoción tan humana como es el llanto en el siglo XVII? ¿En qué se fundamentaba la masculinidad y, por ende, el privilegio masculino en la época y hasta qué punto seguimos actualmente ligados a ese canon monolítico?

En las últimas décadas se ha evidenciado la falta de atención epistemológica en torno a la intersección de género en todo tipo de investigaciones y disciplinas académicas. Nos estamos dando cuenta de que, si aplicamos el factor de género a ciertas problemáticas que achacábamos a conjuntos poblacionales o a distintas generaciones, en realidad hablamos de problemáticas de género.[3] Esta carencia en los enfoques sociológicos y antropológicos de no incluir el factor de género se ve, especialmente, en el campo de la filología. En literatura, durante mucho tiempo se han dado por obvias las relaciones de género (en especial, el género masculino), en el sentido de que solo en ciertas ocasiones se han

3 Para poner solo un ejemplo, siempre se ha previsto la delincuencia juvenil como una lacra generacional, hasta que se ha puesto el foco en el plano del género, pues según lo que indican las estadísticas: el 84,2% de infractores son varones (Delgado, 2021). Por lo tanto, la delincuencia no es un problema juvenil, es un problema masculino.

puesto como eje principal de análisis hermenéutico o se han definido sus repercusiones estéticas en los textos literarios. Y, como he señalado, si ponemos el foco en la representación de las masculinidades en la literatura escrita en castellano, la ausencia es aún más inquietante. Si bien es cierto que últimamente se están abordando estas cuestiones, este es todavía un sesgo que tiene que solucionarse.

Si pretendemos indagar en los entresijos del género y entender cómo se ha configurado el poder masculino a lo largo de la historia; cómo se ha representado la masculinidad y cómo se diferencia de la representación hegemónica actual; y qué tópicos y tendencias han permanecido inmanentes al espacio y al tiempo, etc., hay en la literatura de los siglos XVI y XVII un material valiosísimo que no se está aprovechando, como me dispongo a demostrar.

Entendiendo, pues, que las relaciones de género surgen en cada contexto histórico y en cada sociedad, y que el modo de que trasciendan es a partir de la repetición, la mímesis y la asimilación, no podemos dar por sentado que la identidad masculina (ni, por supuesto, la femenina) tuviera la misma repercusión en el siglo XVII que en la actualidad. Por lo tanto, echar una mirada al pasado y analizar las representaciones de la masculinidad en nuestra literatura tiene un interés potentísimo para comprendernos más profundamente, dado que nuestra realidad cultural en torno al género es, en esencia, consecuencia de todo ello.

¿Crisis o conflicto?

Hablar de crisis en cualquier campo teórico implica que en la naturaleza de ese campo ha habido la pretensión de un tiempo tranquilo. No obstante, como resulta evidente, en este ámbito (en especial, por lo que respecta a las masculinidades), no ha podido darse ningún tiempo de estabilidad, por la propia naturaleza del asunto. Lo que sí se puede haber dado, en cualquier caso, es el sometimiento colectivo a una norma hegemónica cuyas subversiones eran gravemente penadas. Pero lo que es, como digo, evidente, es que en cuestiones de modelación y representación del género siempre ha habido un calidoscopio de identidades en tensión. Por lo tanto, considero éticamente aconsejable achacar ese factor de crisis como inmanente a la masculinidad y no pensar que en la actualidad estamos viviendo un momento novedoso de crisis identitaria porque, como se va a demostrar en las páginas que siguen, dicha crisis se vive (en mayor o menor grado, y con unas consecuencias u otras), por lo menos, desde el siglo XVI.

Hay que tener en cuenta, además, que esta crisis que subrayo no se da exclusivamente en las identidades masculinas, sino que, ligada a ello, en el contexto hispánico, encontramos una crisis generalizada de la identidad española, como se viene defendiendo desde hace cierto tiempo por parte de la crítica literaria. Por nombrar solo unos pocos ejemplos de todo lo que se ha escrito sobre el asunto: Miguel de Unamuno, en *En torno al casticismo* (1902), y Américo Castro y su amplísima bibliografía[4] estudian pormenorizadamente los entresijos del ideal identitario español. De manera resumida, ambos llaman la atención sobre la recuperación durante los siglos XVI y XVII de unos referentes masculinos idealizados (como el Cid o los caballeros del *Romancero español*) para asentar, a la fuerza, una experiencia de lo castizo tendenciosa y castrante. Por lo tanto, a partir de esta matriz de incomodidad identitaria surge la literatura del Siglo de Oro (o de la «Edad Conflictiva» en términos de Castro) para representar los «casos de la honra» que son, a su vez, tanto el tema de esas expresiones artísticas como su propia razón de ser.

Con todo, la literatura que nos han legado los grandes nombres de los siglos conflictivos (entre los que hay, por cierto, bastantes mujeres) ejemplifica esa crisis axiológica con los hombres como protagonistas. Son siglos en los que los valores socioculturales cambian muy repentinamente y el honor de los individuos ya no viene dado por sus acciones, sino por su presunción comunitaria de cristianos viejos y la garantía de su limpieza de sangre. Siendo este el lugar desde donde se concibe la mayoría de la literatura áurea, no podemos sino augurar una complejidad extraordinaria a la hora de leerla y estudiarla.

María de Zayas. De la corte a la controversia

Añadámosle, pues, a ese escenario tan complejo otro eje de controversia: que recientemente se haya puesto en duda incluso la propia existencia de la autora no deja de ser una de las consecuencias más brutales de la falta de investigaciones en torno a su figura. Al no haber apenas estudios biográficos sobre su persona o crítica literaria sobre sus obras, permaneceremos perpetuamente sumidos en el terreno de la duda y el misterio, sin poder sacar conclusiones fehacientes. Y es trabajo de la filología recuperar a María de Zayas del olvido. Por suerte, en la última década, han proliferado los estudios críticos en torno a su obra y se empieza a arrojar luz sobre muchos de esos misterios.

4 Algunas de las principales publicaciones se recogen en la bibliografía.

Por lo tanto, según se defiende en la edición de Julián Olivares de *La traición en la amistad* (Zayas y Sotomayor, 2022), debemos recoger la documentación de la que disponemos y elucubrar hipótesis a partir de ahí. Lejos de teorías o conspiraciones, se ha podido demostrar, por ejemplo, que Zayas nació en 1590 en la villa de Madrid. Su padre era un aristócrata mayordomo del conde de Lemos, valido del rey Felipe II, por lo que podemos intuir que María se educó en las letras desde muy joven. Lope de Vega, Alonso de Castillo Solórzano y otros coetáneos de reconocido prestigio han dejado testimonio, en diferentes loas y paratextos, de su solvencia literaria. No es hasta que se publican sus últimas novelas conocidas, en 1647, cuando se pierde el rastro de la autora, y 1661 se considera como posible año de su defunción.

Este no es un caso aislado y, por desgracia, es el escenario al que se ven destinadas la mayoría de las mujeres creadoras de la Edad Media y del Siglo de Oro. Si bien conocemos nombres de mujeres, espacios de creación femenina e incluso ámbitos de intervención política que son plenamente femeninos, la crítica literaria y el canon occidental han relegado toda contribución de las mujeres al espacio de la excepción. Un análisis exhaustivo y minucioso de cómo la misoginia ha contribuido a la desigualdad de género en la cultura literaria hispánica se puede encontrar en *Una breve historia de la misoginia* (Caballé, 2006). Como se argumenta en ese trabajo, a las mujeres no se les permitía acceder a la creación y, en caso de hacerlo, sufrían terribles consecuencias (hecho que, por cierto, denuncia de forma reiterada María de Zayas). Debemos recordar que, tradicionalmente, las mujeres eran *objeto* de producción literaria, no *sujeto*. Eso es fundamental para entender de dónde partimos. Por ello, la misoginia en la cultura literaria nos ha llevado a tener una compleja vertebración de tópicos de la feminidad: las *midons* trovadorescas, la *donna angelicata* del *dolce stil novo*, la «perfecta casada» de fray Luis de León, la «mujer varonil» del siglo xvii, la *femme fatale* francesa del siglo xix, las «literatas» de Clarín, las «chicas raras» del siglo xx (entre ellas, Carmen Laforet, Ana María Matute y Carmen Martín Gaite) y todas las ramificaciones que surgen de esos prototipos.

Otro periscopio desde donde analizar la misoginia en la literatura es, naturalmente, uno de los textos fundacionales del feminismo moderno: *A room of one's own* (1928), de Virginia Woolf. En este libro se hace hincapié en el tratamiento misógino que se ha dado tradicionalmente a la creación femenina, que ha ocultado todos esos nombres de mujeres creadoras todavía por rescatar. Y es que, como dice Woolf:

> Masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that experience of the mass is behind the single voice (Woolf, 2000: 66).

Es decir, que el material que hoy se considera buena literatura no es más que el resultado de un proceso filológico lento y progresivo, con muchas ramificaciones en diversos niveles (socioeconómico, político, cultural...), pero que parte de la premisa patriarcal de que las mujeres no pueden estar al mismo nivel creativo que los hombres, que sus obras nunca son suficientemente brillantes.

Podemos concluir, en pocas palabras, que las grandes obras de la literatura no nacieron siéndolo, sino que hemos sido la comunidad lectora posterior la que ha ido decidiendo qué lugares ocupan los textos en la jerarquía literaria, hemos ido fijando las perspectivas desde donde los estudiamos y, por supuesto, hemos establecido, a partir de todo ello, cuáles son las obras verdaderamente importantes que legar a la posteridad.

Voces desengañadas (y desengañadoras)

En una lectura superficial, si algo resulta evidente es que todas las novelas zayescas tratan, en mayor o menor grado, sobre relaciones amorosas. De hecho, llama la atención que la crítica haya rebautizado el *Honesto y entretenido sarao* como *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*, donde aparece repetido el término «amor». Desde la perspectiva misógina, las mujeres solo podían componer novelitas y cancioncillas de amor, lamentándose de su sufrimiento, por lo que la ingeniería cultural que nos ha transmitido estos textos ha operado según el estereotipo y ha cifrado en el título la naturaleza amorosa de las obras. Ahora bien, en un sentido más profundo, más allá de otros *leitmotiv* —como la corrupción de los hombres, la cautela que deben tener las mujeres con los engaños masculinos, la venganza, los estereotipos cortesanos y la reivindicación de la creación femenina—, el tema que subyace y que atraviesa toda la obra es, sin lugar a dudas, la imposibilidad de cada individuo de mantener su honor cuando la honra se mancilla. Por lo tanto, concluyo que el amor será el tema *circunstancial* de la obra y la honra será el tema *central*.

Dentro de este panorama histórico, político, social, cultural y artístico de obsesión por los casos de la honra, Zayas sitúa a sus personajes en las cortes de Lisis para entretenerla de sus cuartanas (en el caso de las *Novelas*) y para avisar a todo el auditorio cortesano de los engaños de los hombres (en los *Desengaños*). De este modo, el marco estructural de ambas entregas de novelas

—imitación del seguido en el *Decamerón* de Boccaccio— se diferencia del modelo en cuanto que las «maravillas» y los «desengaños»[5] no están ahí meramente para entretener, sino que cambian el curso de los acontecimientos en un claro ejemplo del poder de la palabra. Así, al final de la trama, Lisis renuncia a sus bodas con don Diego porque ha escuchado todos los relatos de sus compañeras y, por lo tanto, se ha desengañado, lo que significa que la palabra de las mujeres sí tiene consecuencias.

Voy a señalar solamente dos ejemplos en los que se refleja este didactismo, de los muchos que aparecen. Un ejemplo es la aseveración que hace Zelima en el *Desengaño primero*, que no puede ser más sentenciosa: «Mandásteme, señora mía, que contase esta noche un desengaño, para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres» (*Desengaños*: 124). Debemos tener en cuenta que en el siglo XVII los hombres determinan la valía y la condición de honradas de sus mujeres, pues ellas no ostentan honor por sí mismas. En un primer estadio dependen de su padre y, una vez casadas, de su marido. El segundo ejemplo está en la novela quinta, *La fuerza del amor*, donde Laura le pide a la amante de su marido, Nise, que cese sus pretensiones adúlteras con don Diego Pimentel, «pues en ella no aventuraba más que perder la honra y ser causa de que ella pasase mala vida» (*Novelas*: 355). En estas palabras de la narradora vemos que el adulterio —incluso si lo cometen los varones— se culpaba siempre en las mujeres, lo que las llevaba a la pérdida total de su honra. La pobre Laura, superviviente de brutales maltratos, se quejará de don Diego en un largo parlamento final donde reprobará los estereotipos de género y lanzará la gran pregunta: «¿Dónde se hallará un hombre verdadero?... que parece que al paso que conocen el amor, crece su libertad y aborrecimiento» (*Ibidem*: 363-364). Laura sintetiza a la perfección el motivo por el que se escriben las novelas y la intención de la autora de que todas las mujeres que lleguen a leerlas se cautelen de los atrevimientos masculinos. En definitiva, lo que básicamente dice Laura en este discurso tan intenso es que un *hombre verdadero* no es el que engaña ni el que maltrata.

5 Es así como María de Zayas bautiza sus novelas. A lo largo del texto va dejando evidencias de que el término «novelar» y el concepto de «novela» son todavía incipientes en la recepción literaria española y se niega a utilizarlos para definir sus creaciones. De este modo, las novelas de la primera parte serán «maravillas», y las de la segunda, «desengaños».

Masculinidades heterodoxas en tensión

Aunque es evidente que, en ninguna circunstancia, podemos considerar a María de Zayas una feminista,[6] lo cierto es que en sus obras se lee una defensa intelectual de las mujeres potentísima y sin apenas precedentes en nuestra cultura. Aun así, en muchos otros aspectos, como las convenciones cortesanas, el peso de la autoridad del padre en la vida de las mujeres o la permanencia de la jerarquía de las clases sociales, se distancia de cualquier tipo de feminismo moderno o del que pudiera haber en el siglo xvii. No obstante, la concepción patriarcal de la masculinidad y, en definitiva, esa idealización en la que se asienta la identidad castellana del Siglo de Oro o Edad Conflictiva, sí están claramente problematizadas en Zayas.

Antes de profundizar en las representaciones problemáticas y subversivas de la masculinidad en las *Novelas* y los *Desengaños*, hay que establecer un marco narratológico en el que se percibe una voluntad de la autora de homogeneizar las masculinidades. Empezando con algo tan básico como los nombres de los personajes masculinos, cuya anomalía respecto de los nombres femeninos señalé ya en 2018:[7] a diferencia de las *Novelas*, en los *Desengaños* llama mucho la atención que no se repita ningún nombre de mujer, mientras que, en el caso de los hombres, se solapen hasta llevar incluso a la confusión. Interpreto que la autora quería convertirlos en arquetipos de la masculinidad, pues Octavio, don Diego, don Enrique, don Alonso y don Pedro se repiten dos veces, y don Juan, tres. A esto hay que sumarle el hecho de que los nombres masculinos empleados eran comunes en la época, lo que incrementa aún más el contraste con los nombres femeninos (Lisis, Nise, Filis, Laurela, Rosimunda...), que claramente nos remontan a la novela pastoril. Este era un recurso habitual para esconder la identidad de las mujeres de la esfera alta de la corte.

Además de este fenómeno onomástico, hay también un patrón masculino recursivo. En su mayoría, son todos mozos, galanes, caballeros y bien entendidos, hasta que se descubren sus engaños, y entonces pasan a ser traidores, infames, falsos e ingratos. En algunos casos, la repetición se vuelve obsesiva: por ejemplo, a don Jaime, en el *Desengaño cuarto*, se le llama «caballero» en casi cada página, y don Manuel, del *Desengaño primero*, aparece solo como «traidor» e «ingrato». Entre otras masculinidades deplorables (maltratadores y vio-

6 Aunque la mayoría de la crítica literaria del siglo xx se empeñe en categorizarla así.

7 Hice dos TFG para los grados de Lenguas y Literaturas Modernas y Filología Hispánica en 2018 y 2020, ambos recogidos en la bibliografía, en los que ahondo en las cuestiones planteadas en este artículo.

ladores), si hay un personaje que cristalice este prototipo masculino es don Fadrique, de la cuarta maravilla, *El prevenido engañado*. Este noble granadino, después de muchos desengaños amorosos con distintas mujeres (a los que responde, por cierto, violentamente), decide casarse con Gracia, la hija de su primera amante, quien había sido educada en un convento por encargo suyo para que no conociera las tentaciones del mundo. Por suerte, don Fadrique contará con el consejo de una duquesa valenciana, quien contribuirá a remediar su misoginia desenfrenada.

Otro personaje arquetípico (pero con giros interesantes) es don Juan, del *Desengaño tercero*, quien actúa por impulsos, al igual que el modelo de *El burlador de Sevilla* (1630). Nuestro don Juan se enamora de Roseleta, la mujer de un fiel amigo, y se enferma por su desamor. Don Pedro, el amigo, le ayuda, pero don Juan tiene que mentir para no ser descubierto y le asegura que sus lamentos son por otra mujer, Angeliana. La trama se complica cuando don Juan le confiesa su amor sin que Roseleta pueda hacer nada al respecto. Así, durante unos días, ella lo rehúsa y evita que tenga más atrevimientos, pero un día que no puede ausentarse, don Juan le recita unos versos, dejando a Roseleta sin más opción que confesárselo todo a su marido. De este modo, don Pedro y Roseleta planearán juntos la venganza unas noches después. Aun así, fruto del destino, les saldrá mal y, al volver don Juan a la ciudad sano y salvo, los dejará desconcertados. Así, este don Juan es un hombre fanfarrón, cruel y egoísta que solo mira por su bien, miente y sigue sus instintos. Por eso es interesante la metamorfosis que sufre el personaje a lo largo de la novela, ya que acaba encontrando paz cuando se mete a fraile en un convento de carmelitas descalzos. Por una vez es el hombre quien se confina en la vida conventual por no estar preparado para la vida en sociedad, por no ser capaz de reprimir sus impulsos.

Visto el plano general y entrando propiamente en materia de estudios de género, tanto Raewyn Connell como Judith Butler se ocupan en especial del estudio de los cuerpos sexuados y apuntalan una teoría performativa del género.[8] Estas teóricas arguyen, muy básicamente, que nuestros cuerpos sexuados nos hacen vulnerables al concretarse en unos marcos socioculturales predefinidos, ya que están sujetos a la constante identificación, codificación y cosificación desde la mirada externa. Por eso tenemos unos estereotipos físicos rígidos que operan con la misma virulencia que en el siglo XVII, hecho que está constatado y representado en el *Honesto y entretenido sarao*.

8 Por mencionar algunos, *Gender trouble* (1990), de Judith Butler, es casi fundacional de la teoría performativa del género, y en *Bodies That Matter* (2011) lo amplía. De Connell ya se ha citado uno de sus trabajos principales.

Desde la primera novela, *Aventurarse perdiendo*, se problematiza esta dimensión corporal del género. A Jacinta se la describe como un joven mozo, poniendo de relevancia los cánones descriptivos diferenciados entre hombres y mujeres, pues sus manos daban envidia a la nieve y la luminosidad de su rostro no podía competir con la del sol. De hecho, Fabio no puede identificar su sexo hasta que habla, pues «las doradas flores del rostro desdecían al traje» (*Novelas*: 177), porque, de ser hombre, era demasiado mayor como para no tener barba y, de ser mujer, no podía estar sola en ese lugar peligroso. Esto mismo es lo que sucede en la novela séptima, *Al fin se paga todo*, donde doña Hipólita aparece como un bulto blanco y don García se sorprende cuando sospecha que es una mujer, «espantado por parecerle mujer la que hablaba» (*Ibidem*: 414). Igual que sucede con Jacinta, todos los personajes jóvenes no sexuados se presumen automáticamente como hombres, anticipando la idea psicoanalítica de que una mujer es un hombre incompleto.

A este fenómeno se le liga el uso de las mudas diferenciadas por género, que, en el caso del disfraz masculino, actúan de protección ante peligros. Por ejemplo, en la segunda novela, *La burlada Aminta y venganza del honor*, Flora acompaña a don Jacinto vestida de hombre y más adelante lo hace Aminta, quien pasará a llamarse Jacinto por unas páginas. He aquí un ejemplo de que el disfraz masculino no solo protege a la mujer, sino que esta incluso está dispuesta a renunciar a su identidad. Las que también renuncian a su identidad como mujeres y toman el traje masculino son Claudia y Estela, de la novela novena, *El juez de su causa*. Claudia se convierte en Claudio para engañar a don Carlos y enamorarlo (es lo mismo que sucede en el *Desengaño sexto*, pero a la inversa: don Esteban se disfraza de Estefanía para enamorar a Laurela). La dama no se quita el disfraz de Claudio hasta verse cautiva de Amete, con lo que es víctima de su propio engaño. Estela, en cambio, se disfraza de varón hacia el final de la novela y toma el nombre de don Fernando para irse a luchar con el emperador, con quien ganará el título de capitán de caballos. Cuando se encuentran don Fernando y don Carlos, su enamorado, tendrán una conversación en la que se nos dice que el segundo lo oyó atento, «que por tal tenía a Estela, pareciéndole no haber visto en su vida cosa más parecida a su dama, mas no llegó su imaginación a pensar que fuese ella» (*Ibidem*: 504). Aquí vemos que el disfraz tiene tal poder transformador que, ni estando cara a cara, hablando y conviviendo con su enamorada durante días, la apariencia no deja margen a ninguna sospecha.

Muchos de estos travestismos comportan, además, la sugerencia de un deseo homoerótico ineludible. En la segunda novela, como ya sabemos, Aminta toma aspecto masculino, lo que provoca en don Martín un deseo

cuando menos sospechoso. Se dice que quedó la dama tan hermosa con los cabellos cortos y el traje masculino que, «si alguna parte había dejado libre el amor en el alma de don Martín, allí quedó todo rendido» (*Ibidem*: 237). O sea, que lo que confirma su amor por ella es la imagen de su enamorada disfrazada de hombre.

Algo parecido sucede cuando Claudia/Claudio recita un soneto a don Carlos, dejándole aturdido: «mas parecióle o que Claudio como hombre amaba en alguna parte, o que se le había ofrecido el cantar estos versos por no acordarse de otros, y así lo pasó sin decirle nada» (*Ibidem*: 490). Don Carlos permanece en silencio durante el resto de la novela, sin llegar a resolver la duda de si Claudio se le estaba declarando o no. Y, por si esto fuera poco, cuando don Fernando (Estela disfrazada) se encuentra a don Carlos en el séquito del emperador, el caballero responde a don Fernando «con mucho gusto, obligado de las caricias que le hacía, o por mejor decir, al rostro que, con ser tan parecido a Estela, traía cartas de favor» (*Ibidem*: 502). Es decir, sabiendo que el disfraz de Estela es tan auténtico que don Carlos no se convence nunca de que sea ella, y teniendo en cuenta el poder transformador de los disfraces, esta escena solo se entiende desde el homoerotismo latente de don Carlos, pues, ¿en qué momento dos hombres (además, soldados) se favorecen con caricias?

Si bien todos estos ejemplos se quedan solo en suposiciones y sugerencias, la trama del *Desengaño séptimo* sí trata la homosexualidad explícitamente. En todo el transcurso de la novela, se nos describe al príncipe de Flandes con atributos tradicionalmente femeninos, pues tiene «talle y gala» y «hermosura en el rostro» (*Desengaños*: 342). Incluso su propio padre lo califica de «cobarde, traidor, medio mujer. Que te vences de la hermosura y tiene más poder en ti que los agravios» (*Ibidem*: 363). Pues bien, una terrible noche, doña Blanca, extrañada de no ver a su marido en la cena, va a buscarlo y se encuentra un «horrendo y sucio espectáculo» (*Ibidem*: 360). Es de una trascendencia tal que incluso la narradora hace un aparte lleno de dramatismo, hasta que se nos dice que «vio acostados en la cama a su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables, que es bajeza, no sólo decirlo, mas pensarlo» (*Idem*). Ellos no se muestran para nada avergonzados y lo chocante es que la única que recibirá castigo por ese adulterio homosexual es doña Blanca: «Lo que hoy he visto, sin haber más deleite que verlo, me ha condenado a muerte» (*Ibidem*: 361). Es ella la que recibirá el castigo por haber perdido la honra, pues será ejecutada.

A modo de conclusión

De todos los hombres cuyo análisis puede resultarnos interesante, hay aquí recogidos solo unos pocos. En la lectura del *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas con esta perspectiva de género habría que prestar especial atención a las escenas de violencia machista, a los castigos que reciben las mujeres por culpa de sus maridos, a la intersección de religión y masculinidad y, por lo general, a las repercusiones culturales de la identidad masculina hegemónica y a la representación de sus subversiones.

Si algo está demostrando actualmente la filología es que faltan nuevos márgenes, nuevos conceptos y nuevas lecturas. Pero no podemos valorar las épocas literarias según preceptos caducos o acercarnos a ellas con las etiquetas tradicionales de «Siglo de Oro», «novela cortesana», «Renacimiento», «Barroco», etc., conociendo la intencionalidad política subyacente en ellas y sabiendo que no hacen justicia a la complejidad del tejido social, histórico y cultural de cada época.

Y ligada a esto está la cuestión de la recepción de la creación femenina. Es sorprendente lo extendido que está el mito de que las mujeres no escribían, de que si no leemos a más mujeres es porque no existen. No obstante, cuando tiramos del hilo, salta a la vista que la mayoría de los planes de estudio responden a la construcción de un relato misógino fundamentado en la supremacía de la masculinidad. En más de una ocasión me he referido a María de Zayas como al mejor novelista del xvii, en masculino, con toda la intencionalidad lingüística. El primer paso, creo, es integrar la narrativa de María de Zayas en el canon, leerla y estudiarla como a cualquier otro escritor del siglo xvii y, así, alzarla al nivel que le es históricamente debido.

Como he evidenciado, María de Zayas plantea en sus novelas una crítica sin precedentes a las convenciones socioculturales de las relaciones de género. Teniendo en cuenta algo que se viene demostrando desde hace tiempo, de la misma forma que una mujer no nace siéndolo, sino que llega a serlo, no existe el hombre en cuanto que hombre. Los individuos sexuados en masculino se culturizan como hombres, diferenciándose de sus alteridades y reivindicando su virilidad. Aun así, es igualmente importante matizar que, aunque hay representaciones masculinas subversivas, en las novelas de María de Zayas se percibe una hegemonía incuestionable, con el esencialismo esperable en un contexto cortesano del siglo xvii.

Si en algo puede concluir este artículo es que las diferencias notables entre ambas entregas de novelas por lo que respecta al género, junto con la mayoría de la producción literaria de los siglos xvi y xvii, no dejan de ser reflejo de una

cultura hispánica sumida en una crisis agónica. La existencia y legado de esta literatura evidencia la polifonía de las crisis sociohistóricas generalizadas que surgen como consecuencia de la pretensión de una identidad castiza artificial y castrante, cuyas bases más fundamentales y primigenias parten de la reverberación de una masculinidad épica e idealizada. Es precisamente por esto por lo que toda la literatura áurea está pidiendo a gritos una relectura desde los estudios culturales y de género.

Referencias

Butler, Judith (2006 [1990]). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge.

— (2011). *Bodies that matter. On the discursive limits of sex.* Londres: Routledge.

Caballé, Anna (2006). *Una breve historia de la misoginia.* Barcelona: Lumen.

Castro, Américo (1970 [1949]). *Aspectos del vivir hispánico*. Madrid: Alianza.

— (1976 [1961, 1963]). *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus.

— (1982 [1929, 1971]). *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza.

— (1983). *España en su historia*. Barcelona: Crítica.

Connell, Raewyn W. (2005). *Masculinities.* Cambridge: Polity Press.

Delgado, Lionel S. (2021). «"La teoría no crece en los árboles". Claves conceptuales para abordar las masculinidades jóvenes». En: Rodríguez-del-Pino, Juan A., *et al.* (eds.). *Moldear hombres. Juventud y representación de las masculinidades en la sociedad actual*. Barcelona: Icaria, págs. 17-32.

Guerrero, Óscar (2018). *La masculinidad como engaño: los «Desengaños amorosos» (1647) de María de Zayas* [trabajo final de grado (dir. Dúnia Gras)]. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en línea: www.academia.edu/46837298 [consulta: 25/6/2022].

— (2020). *María de Zayas y la Edad Conflictiva: masculinidades en crisis* [trabajo final de grado (dir. Anna Caballé)]. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en línea: www.academia.edu/46837403 [consulta: 25/6/2022].

Olivares, Julián (2000). «Introducción». En: Zayas, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra, págs. 9-147.

Unamuno, Miguel de (2005 [1895, 1902]). *En torno al casticismo*. Ed. de Jean-Claude Rabaté. Madrid: Cátedra.

Woolf, Virginia (2000 [1928]). *A room of one's own*. Londres: Penguin Random House.

Zayas y Sotomayor, María de (1983 [1647]). *Desengaños amorosos*. Ed. de Alicia Yllera. Madrid: Cátedra.

— (2000 [1637]). *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. de Julián Olivares. Madrid: Cátedra.

— (2022 [1630]). *La traición en la amistad*. Ed. de Julián Olivares. Zaragoza: Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.

Vicios y taras en los enfoques sociológicos sobre el tango

Bruno Andrés Longoni

Abocarse a la investigación del tango y sus letras implica descubrir, más temprano que tarde, que buena parte de las conclusiones esgrimidas por trabajos especializados se sustentan en presupuestos rebatibles. Quien se retrotrae hasta las primeras representaciones sobre el tango en la sociedad porteña y los primeros estudios sobre tango alcanza a identificar la raíz de los problemas.

En la prensa y en diversos sainetes de la primera década del siglo xx se articula el mito del origen del tango, un mito que los hermanos Héctor y Luis Bates recogerán en su *Historia del tango* de 1934:

> El tango nace en los suburbios y peringundines, donde lo conocen los niños bien, eternos transgresores de clase. Prohibido y censurado en Buenos Aires, se consagra en París después de 1910, y vuelve triunfal de la mano del barón Antonio De Marchi, quien lo presenta en 1913, en un baile social, en el Palais de Glace. Recién entonces habría sido aceptado por la oligarquía y copiado por las clases medias y trabajadoras que —según esta versión— no supieron sino ir a la zaga de la clase alta. Esta remanida idea, que concede a la oligarquía la paternidad de la consagración del tango a través de la figura canóniga del barón —yerno de Julio Argentino Roca—, no solo desconoce la historia social porteña sino que falla en la ubicación temporal del fenómeno tanguero que la ciudad meció en abrazos, bastante antes de 1910. Como todo mito del origen es vigoroso, persistente, aunque eso no lo haga más cierto (Cibotti, 2015: 69).

Jorge Luis Borges, quien también ha contribuido a la confusión con su capciosa «Historia del tango» en *Evaristo Carriego*, tacha atinadamente de «*Bildungsroman* del tango» esta narrativa luego replicada por el cinematógrafo: el tango sería aquel joven pobre y humilde que, denostado y marginal, se va abriendo camino a pulmón hasta su consagración europea y retorno triunfal. El verdadero devenir del género no se aviene con esta versión desmentida por trabajos publicados en los últimos treinta años (Cárdenas, 1997; Broeders, 2007; Binda y Lamas, 2008; Cibotti, 2011, 2015; Benedetti, 2015).

Crítica de la razón populista en el tango: los años sesenta

Los estudios dedicados al tango (Tallón, 1959; Lara y Roncetti de Panti, 1961; Vidart, 1967; Matamoro, 1971)[1] se multiplican al calor de los años sesenta, una década signada por la efervescencia ideológica. El común denominador de estos trabajos es la adopción de un enfoque político que segmenta la sociedad a partir de clases sociales enfrentadas entre sí. Blas Matamoro insta a subordinar el estudio de cualquier fenómeno cultural a la macroestructura social y económica; Eduardo Romano habla en términos de «militancia»:

> Como etapa y resultado de una actividad solidaria y colectiva contra la dependencia cultural parasitaria, la poesía del tango sigue condenada al exilio por los personeros de la seudocultura elitista. Contra esa postergación, que trata más o menos solapadamente de negar una forma de nuestra identidad nacional y popular, tiene la crítica revisionista una tarea inexcusable y militante. Reconocer y asumir nuestras mejores tradiciones protestatarias, así como todos los fenómenos artísticos que, en sus momentos, significaron un rechazo frente a la genuflexa *intelligentzia* colonizada, es una de las formas de luchar por la liberación nacional que anhelamos (Romano, 1983: 147).

Como fenómeno social, el tango asume un valor saussureano: negativo-opositivo. Vale en cuanto que reacción de las capas oprimidas a la cultura dominante imputada de elitista. La sociedad quedará dividida, por lo tanto, en «pueblo» (criollos, inmigrantes, protoproletariado, etc.) y «oligarquía», las categorías fundantes del populismo argentino. Dirá Daniel Vidart, por caso:

> Esta antojadiza mitomanía del tango que ha acometido a los escritores criollos desde hace tres décadas está marcada por un innegable signo clasista. Ya es tiempo de devolverle el tango a quien lo inventó, lo bailó, lo cantó, lo silbó, lo sintió de veras. Hablo sencillamente del pueblo, del propio pueblo rioplatense (Vidart, 1967: 34).

El tango es pensado como un fenómeno supraestructural determinado por la infraestructura económica. Con ello se dirige la atención a las peripecias del gobierno de turno, a las variables económicas y al humor social de las masas

1 Hay que añadir la obra de Eduardo Romano «Las letras del tango en la cultura popular argentina» (1975), estudio recogido luego en la antología *Sobre poesía popular argentina* (Romano, 1983).

para arrojar luz sobre el sentido de las letras de tango. Esta propensión a derivar todo del signo ideológico del momento fuerza muchas de sus conclusiones.

En *La ciudad del tango*, por ejemplo, Matamoro habla del adecentamiento del tango cabaretero de los años veinte como un epifenómeno del acuerdo social entre el patriciado y las clases plebeyas durante el radicalismo yrigoyenista, una tesis luego retomada por Gustavo Varela en sucesivas publicaciones (2005, 2016). Sin embargo, a la par del alisamiento de las figuras del baile, de la adopción de códigos de etiqueta en los músicos y del cariz moralista que expresan muchas letras de tango en los años veinte, esta década coincide con el pico de lunfardismo y apología delincuencial en el género. Si bien hoy hemos superado esta superstición, el lunfardo era concebido entonces como argot del hampa y los bajos fondos de Buenos Aires. Las letras de tango de los años veinte revisten, como una de sus aristas, el uso exasperado del lunfardo hasta el hermetismo de la expresión. La obra poética y tanguera de Carlos de la Púa, de Dante Linyera y de Yacaré se produce en estos años. Y tangos de apuestas, de carnaval, de vidas licenciosas y de cuchilleros glorificados no siempre presentados en tono condenatorio surgen en esta misma década.[2]

Otro rótulo que ha trascendido es el aplicado al quinquenio que va de 1930 a 1935, «tangos de la *mishiadura*» («pobreza», en lunfardo), con el objetivo de trazar un paralelismo estricto entre la década infame en la Argentina y la crisis en el tango. Se echa mano, para tal fin, de un puñado de tangos compuestos en aquellos años[3] que, a pesar de no superar la docena, reflejarían la bronca unánime en el ánimo social de la gente, desatendiendo el testimonio de músicos de tango —Francisco Canaro entre ellos— que señalaban dicho quinquenio como años de trabajo, grabaciones y difusión masiva para el tango, proyectado incluso en la pantalla grande del incipiente cine nacional, con la generación de nuevo empleo que ello supuso (Martini Real, 1976). Si bien se percibe una merma en el número de tangos registrados desde 1928 en adelante, el quinque-

2 Mencionemos, entre otros, «Campaneando la vejez» (1920), letra de Eduardo Escaris Méndez y música de Rosita Quiroga; «Suerte loca» (1924), letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta; «La cabeza del italiano» (1924), letra de Francisco Bastardi y música de Antonio Scatasso; «El bulín de la calle Ayacucho» (1925), letra de Celedonio Flores y música de José y Luis Servidio; «El ciruja» (1926), letra de Alfredo Marino y música de Ernesto de la Cruz; «Bajo Belgrano» (1926), letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta; «Se va la vida» (1929), letra de María Luisa Carnelli y música de Edgardo Donato; y «Como abrazado a un rencor» (1930), letra de Antonio Podestá y música de Rafael Rossi.

3 «Se viene la marona» (1928), letra de Manuel Romero y música de Enrique Delfino; «Linyera» (1930), letra de María Luis Carnelli y música de Juan de Dios Filiberto; «Yira, yira» (1930), letra y música de Enrique Santos Discépolo; «Acquaforte» (1932), letra de Juan Carlos Marambio Catán y música de Horacio Pettorossi; «Pan» (1932), letra de Celedonio Flores y música de Eduardo Pereyra; y «Al mundo le falta un tornillo» (1933), letra de Enrique Cadícamo y música de José María Aguilar, entre otros.

nio *mishio* contempla el meteórico ascenso de Carlos Gardel y su letrista, Alfredo Le Pera, cuyas películas se proyectan en todo el mundo.

Los estudios de los años sesenta se empecinaron en identificar en el tango un producto de origen marginal y denostado por las capas altas que, no obstante, llegó a imponerse sobre estas al triunfar en París, lo cual obligó a nuestra aristocracia vernácula a adoptarlo, a regañadientes y no sin antes practicarle un adecentamiento de sus letras, el lavado de sus dibujos de baile y la sofisticación de su música. En el tango ven cifrada la «verdadera» cultura argentina frente a las imposturas extranjerizantes de Florida y Boedo.

Sin embargo, hoy sabemos que el tango no nació estrictamente en las orillas, sino en varios frentes al mismo tiempo, y que no fue resistido por la aristocracia, sino admitido casi al instante (Benedetti, 2015). El peregrino argumento de un tango que por arte de magia llega a París y se vuelve moda hacia comienzos de siglo solo admite como explicación que las capas altas lo tuvieran asimilado con antelación y lo trasplantaran. El patriciado que presuntamente execraba en bloque el tango fue el principal responsable de su exportación a París. Su caracterización como danza «lúbrica» no impidió (antes bien, se diría que potenció, dada la liberación experimentada hacia el cambio de siglo) su difusión a gran escala.

Otro interrogante que plantean Enrique Binda y Hugo Lamas (2008) es la impresión masiva de partituras que el archivo de la época demuestra aun antes del cambio de siglo:

> Nos dicen que los amantes del tango eran todos brutos, orilleros, de escasos recursos y sin embargo los dueños de editoriales musicales se empeñaban en imprimir vanamente millones de partituras para ellos... ¿Qué tontos, no? ¡Cómo debían [de] perder dinero! Tal estructura de ideas debe ser clasificada [como] irracional o, una vez más, [como] ideológica (Binda y Lamas, 2008: 360).

Los promotores del origen estrictamente lupanario y soez del tango arguyen que no se presenta formalmente en alta sociedad hasta el año 1913, cuando el barón De Marchi organiza una reunión en el Palais de Glace con este propósito. Sin embargo, ya antes de 1910 el Gobierno de José Figueroa Alcorta había encomendado la composición de un tango patriótico para honrar el primer centenario de la Revolución de Mayo, a lo cual siguen tangos afines.[4] Que un gobierno conservador, del partido político del patriciado criollo, en-

4 «Independencia» (1910) es un tango encargado para ser estrenado ante la princesa Isabel de Borbón, a quien su autor, Alfredo Bevilacqua, acabará obsequiando con la partitura original. De la pluma de Bevilacqua surgirá, a su vez, el tango «Emancipación» (1910), para honrar la independencia

cargara un tango para conmemorar una fecha patria que contaría con la presencia de las principales potencias occidentales es tan solo uno de tantos hechos reñidos con la presunta estigmatización del tango por parte de las capas altas. Si bien se suele mentar la influencia de un puñado de insignes bailarines «cajetillas» (Vicente Madero, Ricardo Güiraldes, Jorge Newbery) en la exportación del tango a París, no se consigue explicar cómo se alcanza a producir semejante impacto, en tan pocos años, en tierras foráneas. Como evidencia de la repulsión que el tango engendraba en sus detractores aristocráticos, se apela a testimonios de Lugones, Larreta, Iribarne, Cané y otros intelectuales de fuste a comienzos de siglo en Argentina, pero no se repara en que dichos autores no son portavoces excluyentes de su clase social ni, más aún, en que dichas opiniones no desdicen la presencia del tango en los salones aristocráticos:

> Haber sido el tango exclusivo de clases bajas o marginales, bailado solo entre hombres, rechazado por las mujeres decentes en su totalidad, etc., permanece sin demostración. En buena medida, el origen de esos falsos axiomas radica en fáciles y peligrosas generalizaciones (las cuales permiten dar rápidamente por «explicado» cualquier fenómeno), tomando por cierto que toda una clase social amaba el tango y todo otro estrato fuera de ella lo rechazaba. Ni uno ni otro extremo, sino algo más complejo, como sucede en tantos aspectos de la vida cotidiana (Binda y Lamas, 2008: 75).

Tan hondo ha calado este equívoco sobre el origen prostibulario y el presunto horror oligárquico ante la impudicia del tango primigenio que trabajos de reciente publicación (De Majo, 2014; Varela, 2016; Sosa Baccarelli, 2019; Cecconi, 2021, entre ellos) siguen bebiendo en sus aguas, omitiendo o ignorando la evidencia histórica que desdice esta versión de los hechos.

En la sociedad porteña de aquellos años había, en verdad, lo que Héctor Benedetti da en llamar «doble discurso» en los estamentos sociales más elevados:

> Los estratos sociales con mediana y alta capacidad adquisitiva no necesitaron de una legitimación social para incorporar el tango a sus vidas cotidianas: ya existía en estas familias. Si tanto los medios de comunicación como los autores que se proponían llegar a lectores elitistas lo calificaban de «grosero», «lúbrico», «promiscuo», «guarango», «bastardo», «reptil de lupanar» (esto es famoso, es de Lugones) y «falto de gracia» —solo por mencionar un puñado de caracterizaciones—,

chilena, y «Nueve de julio» (1916), de José Luis Padula, será compuesto con motivo del primer centenario de la independencia argentina.

> lo real es que, a la vez, esos mismos lectores contrataban conjuntos de tango para amenizar sus fiestas, lo bailaban, compraban discos y partituras, organizaban concursos e incluso de vez en cuando componían e interpretaban (Benedetti, 2015: 68).

Esta suerte de desdoblamiento culposo merece un comentario de Matamoro cuando analiza la relación de la aristocracia vernácula con el tango:

> El tango, como producto lumpen, fue tachado de no nacional, de híbrido y gringo, y connotado con los sitios malditos en que había nacido [...]. Por cierto que estas invenciones ideológicas eran una parte de la superestructura cultural y confesable de la oligarquía. Sus hombres eran bailarines del tango, en el mundo secreto del mal, al que no llegaba la luz del día que iluminaba la ciudad notoria y oficial. El tango entraba en sus vidas a condición de que ambos mundos —luz y sombra— no se entremezclaran (Matamoro, 1982: 70).

Por lo que sabemos, el tango estuvo en el prostíbulo en el último cuarto del siglo xix, pero no nació allí.[5] Estuvo en el prostíbulo como en muchos otros sitios: perigundines, «academias»,[6] patios de conventillo, esquinas de barrios suburbanos, clubes de barrio, carpas de Recoleta e incluso cafés, confiterías, teatros y escenarios. Nunca estuvo prohibido. Prohibido estuvo, so pena de multa e inhabilitación, el baile en los prostíbulos (Benedetti, 2015: 12). El influyente libro de Tallón (1959), citado por los ensayos sociológicos, reforzó el mito de la «proscripción»:

> La música estaba en la calle, y era además habitual en la pista del circo y en el escenario del teatro. Pero el baile del tango también. Y a pesar de la versión que lo recorta exclusivamente en el territorio marginal del prostíbulo, propio de una sociedad dual, lo cierto es que también hacia 1900 ya era practicado en el salón de las asociaciones y las colectividades, en donde se bailaba a juzgar por lo que dicen los programas de eventos y aniversarios societarios. Y esto último es propio de una sociedad abierta de movilidad social ascendente (Cibotti, 2015: 100).

5 Ocurre, en ese sentido, algo similar a lo que se creía sobre el lunfardo y su presunto origen delincuencial: el lunfardo era empleado por delincuentes... y por el resto de la sociedad. Lo mismo aplica al tango: era bailado en prostíbulos..., pero también en prácticamente cualquier otro lugar.

6 Regentadas por negros (hasta 1860) e italianos desde la segunda y tercera década del siglo xix, Benedetti las define como un «salón de baile privado, con acceso público habilitado e incluso reglamentado por la Municipalidad, donde no se impartían lecciones» (2015: 31).

El tango no fue un producto de origen marginal que, denostado por las capas altas, llegó a imponerse sobre estas al triunfar en París, obligando a nuestra aristocracia vernácula a adoptarlo a disgusto, tras adecuar sus letras, blanquear sus dibujos de baile y darle a su música un aire más refinado.

Aquí es donde entra en juego el cine nacional y su machacante narrativa. Estrenadas a partir de los años treinta, las películas argentinas echaron mano del argumento circular odiseico (orilla – París – Buenos Aires):[7] el tango nació de abajo, fue una música pura, simple y profunda que la clase alta deploró; viajó a París, desde donde conquistó el mundo, pero se pervirtió y olvidó sus bases. Un día retornará triunfal para sobrevivir (morir) en el seno materno. Esta microhistoria del tango guarda el encanto de la epopeya, pero se erige sobre la misma mitología que ha servido de base para los estudios relativos al tango de los años sesenta; una mitología perfectamente condensada en los intertítulos que dan inicio a *La vida es un tango* (1939), de Manuel Romero:

> El autor no ha pretendido realizar una historia cronológica de nuestra música popular, sino evocar los comienzos difíciles, el desarrollo aventurado y el triunfo final de la canción criolla por excelencia, del tango, vilipendiado en sus orígenes y aceptado actualmente por todos los públicos del mundo (Romero, 1939).

Abuso de los arquetipos en la historiografía tanguera

Como corolario del esquemático pensamiento clasista en las historias del tango, nos topamos con el abuso de los arquetipos, abstracciones que deberían limitarse a cumplir una mera función orientadora. Afirma Osvaldo Natucci, por ejemplo:

> En el origen del tango hubo seis agentes sociales: el negro, el compadrito, la prostituta (el prostíbulo como lugar espacial donde nació y se bailaba el tango con esas mujeres), el inmigrante, el «niño bien» y el cantor rural. Estos se juntan y cada uno aporta algo (Campos, 2019: 47).[8]

7 Entre otras, cabe mencionar *¡Tango!* (1933), de Luis Moglia Barth; *Melodía de arrabal* (1933), de Louis Garnier; *El alma del bandoneón* (1935), de Mario Soffici; *El día que me quieras* (1935), de John Reinhardt; *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), de Manuel Romero; *La vida es un tango* (1939), de Manuel Romero; *El astro del tango* (1940), de Luis Bayón Herrera; *La cumparsita* (1947), de Antonio Momplet; *El tango vuelve a París* (1948) y *La historia del tango* (1949), de Manuel Romero; *La voz de mi ciudad* (1953), de Tulio Demicheli; y *He nacido en Buenos Aires* (1959), de Francisco Múgica.

8 Análogos arquetipos emplea José Gobello (1980, 1999).

El problema con estas descripciones históricas es que presuponen como categorías uniformes y fiables lo que no pasan de ser maquetas y esquematizaciones.[9] Se pretende dar una imagen cabal de una época a partir de un conjunto cerrado y escaso de categorías genéricas que simplifican una sociedad densamente estratificada. Reducir la sociedad argentina finisecular a un puñado de arquetipos es un gesto que carece de voluntarismo.

Categorías abstractas como «compadrito», «niño bien» o «inmigrante» son tomadas como entes vivos: seres reales de carne y hueso que actúan y emprenden acciones concretas en el mundo real. Ellos emprenderían la gestación de un fenómeno cultural complejo como el tango en tres o cuatro escenas alegóricas, como si de un pesebre navideño se tratara. Estos episodios vendrían a representar el nacimiento del tango:

> El compadrito se inmiscuye en esos centros de baile, exclusivos de gente de color, e imita el modo de bailar de los negros. Luego lleva esa manera de bailar a sus propios lugares de diversión. Esa manera de bailar de los negros, imitada por los blancos, sería el tango inicial, el tango primigenio (Gobello, 1980: 13).

Irrumpe entonces en el prostíbulo el «niño bien», quien imita el baile del compadrito y lo lleva secuestrado a su nido amatorio: «Pero los *niños bien* no tardaron en llevar el tango a sus *garçonnières* —es decir, a las casas que ponían a sus queridas—, donde lo bailaban en privado; de allí lo pasaron a los clandestinos, y luego lo trasladaron a París» (Gobello, 1980: 39).

La naturaleza de estos discursos no es histórica sino mítica. Mientras la historia trabaja con seres reales que protagonizan episodios constatables, el mito trabaja con arquetipos que protagonizan escenas alegóricas. Así como no se podría explicar la Revolución francesa apelando a conceptos abstractos como «pueblo», «burguesía» y «aristocracia», y prescindiendo de Luis XVI, María Antonieta y Robespierre y de la toma de la Bastilla, nada autoriza a prescindir de episodios y seres concretos cuando se procura narrar el origen del tango.

Las seis categorías más empleadas por los estudios sobre tango son «negro» (racial), «compadrito» (histórico-cultural), «prostituta» (económico-laboral), «niño bien» (clasista), «inmigrante» (geográfico-espacial) y «cantor rural» (folclórico). Más allá de que se trate de abstracciones teóricas, ni siquiera se advier-

9 Sostendrá Juan Montero Aroca, por ejemplo, que: «El tango se inicia en el suburbio y en el arrabal, y es propio de los orilleros, de los inmigrantes, de los que fueron mirados con desprecio, y de los gauchos que ya no lo eran pues habían dejado de ser los habitantes libres a caballo de una pampa sin límites» (Montero Aroca, 2012: 34).

te en ellas un criterio unificado, de modo que dos o más categorías pueden confluir en un mismo individuo. ¿Qué impide a un compadrito ser, simultáneamente, un cantor rural? ¿No hubo en la Argentina finisecular prostitutas inmigrantes? Rosendo Mendizábal, el pianista creador de *El entrerriano*, era afroargentino y provenía de una familia acomodada que, en reconocimiento, le otorga el apellido. Entonces, ¿hay que categorizarlo como «negro» o como «niño bien»?

Desde luego, existieron personas de carne y hueso cuyos rasgos se arrimaban a cumplir con los requisitos exigibles a las categorías de «compadrito» o de «malevo», según las define con precisión Andrés Carretero, pero explicar el surgimiento del tango en la Argentina finisecular a partir de seis categorías es equivalente a reducir la sociedad contemporánea mediante rótulos como «baby boomer», «milennial», «zoomer», etc. De hecho, lo primero sería más grave, en vista de que los mencionados rótulos al menos comparten un mismo criterio (generacional) de compartimentación.

El principal problema radica en que el surgimiento del tango no admite, paradójicamente, una lógica episódica: no se puede circunscribir su invención a una conciencia aislada en un tiempo y un espacio específicos. Desde luego, se sabe que el tango toma forma entre 1870 y 1900 en el vasto territorio que va desde Buenos Aires y su periferia hasta Uruguay, pero todo intento por establecer una rigurosa fecha de nacimiento está destinado al fracaso. Quimeras como determinar el título, el autor, la fecha y el sitio del primer tango compuesto son preguntas mal formuladas, como bien advierte Idea Vilariño (1965). No se puede fijar su alumbramiento en un tiempo y espacio específicos a título de un(os) progenitor(es) específico(s) por la sencilla razón de que el tango es un producto de creación colectiva e inconsciente, un fenómeno que se va gestando gradualmente a partir de aportes minúsculos, incomprobables empíricamente a décadas de distancia.

Si un payador de los Corrales Viejos varía de forma imperceptible el acompañamiento de una milonga campera, si una pareja de adolescentes dibuja un paso nuevo en los zócalos del zaguán de un conventillo, si un joven diletante improvisa una letrilla socarrona para diversión de sus amigos sobre una melodía que oyó a la salida de un prostíbulo..., nada de todo ello irá a parar a una historia oficial del tango y, sin embargo, he ahí su creación, en la suma progresiva de minúsculos aportes, de cientos —miles— de microinvenciones anónimas y colectivas cuyos factores, sumados, dan como resultado histórico el producto «tango».

La consciencia del producto y su potencial alcance se adquiere *a posteriori*. El tango no nace hecho. Es erróneo atribuir demasiada consistencia al tango

incipiente y demasiada consciencia a sus núbiles creadores.[10] Ninguno de los episodios previamente inventados supuso por parte de sus protagonistas la consciencia de lo que llevaban a cabo ni la importancia histórica de sus aportes. Un compadrito no imita a un moreno con la intención, implícita o explícita, de crear el «Tango», con mayúscula.

Las explicaciones alegóricas atribuyen excesiva consciencia a sus arquetipos. En estas fabulaciones, el gaucho galopa hasta la periferia suburbana y desensilla para blandir un facón y fundar una mitología tanguera. El espíritu borgeano, apropiado sin dudas para la ficción o la poesía, pero inapropiado si de reconstrucción de época se trata, se ha extendido hasta los enfoques historiográficos sobre el tango. Y es que el discurso tanguero asume desde sus inicios la forma de una mitología y trabaja desde sus orígenes a partir de arquetipos, la misma arcilla con que se había forjado el sainete criollo: milonguitas, madres santificadas, hijos perdularios y arrepentidos, malevos y ágiles cuchilleros, por nombrar un puñado de personajes «tipo» ya rastreables en la poesía orillera de Evaristo Carriego en pleno cambio de siglo.[11] Por ello es que el tango se presta tan fácilmente a la clasificación por tópicos axiales, tentación a la que sucumben muchos estudiosos de sus letras.

Al igual que el tango, la *Commedia dell'Arte* operaba con arquetipos y *macchiette*. Francisco García Jiménez captó esta relación e hizo del carnaval el tema prevalente de sus tangos. Borges también advirtió la naturaleza mítica del discurso tanguero e hizo de sus vaporosos inicios su propio mito de origen; recuérdese, a ese respecto, «Fundación mítica de Buenos Aires», poema contenido en *Fervor de Buenos Aires*, donde Borges hace coincidir su lugar de nacimiento con la cuadra donde se funda la ciudad de Buenos Aires y se origina el tango.

El tango es, en definitiva, una creación que se da de forma colectiva y simultánea en varios frentes, cuyos orígenes, diseminados en mil partes como las piezas de un rompecabezas, no admiten una reconstrucción histórica que no sea, a su vez, mítica (vale decir, antihistórica).

10 Consúltese, al respecto, el relato imaginario del negro Casimiro Aín repuesto por Gobello (1980) o el tono marcadamente fabulador que asume Horacio Ferrer en *El libro del tango* (1977) —o en *María de Buenos Aires*, la operita que alegoriza míticamente los orígenes del tango.

11 Tampoco habría que desdeñar la influencia del sainete, tan entremezclado con el tango en sus orígenes: «Sainete y tango, hasta muy entrado el siglo XX, están amasados con las mismas pinturas, temperamentos y humanidades y así salen a escena cantable del lirismo tanguero tipos y *machiettas* de cómico estilo sainetero» (Ferrer, 2013: 56).

Hacia una revisión consciente del tango y sus estudios

Los estudios de los años sesenta aportaron en su momento una mirada novedosa sobre el tango al pretender integrarlo a su contexto político y social de surgimiento. Desde luego, es válido y tiene perfecto sentido leer los tangos de Pascual Contursi, Celedonio Flores o José González Castillo, cuyas letras expresan un fuerte mensaje moral, en el contexto de la Buenos Aires migratoria y prostibularia que busca reorganizarse socialmente en torno de la familia monogámica, o detectar en el cinismo mordaz de Enrique Santos Discépolo el desencanto ante la debacle institucional de la década infame. Sin embargo, se torna imperativo poner en entredicho los lugares comunes asociados al tango y exigir que toda aseveración venga respaldada por investigación, documentos y archivos de época.

El tango jamás ha sido un fenómeno político en el sentido estricto de la palabra, lo cual ciertamente no impidió su utilización política. Enfoques contemporáneos basados en investigaciones serias han venido desterrando uno a uno los mitos del tango: su extracción baja, su origen prostibulario, la prohibición de su baile, las raíces afro de su música, su denostación por parte del patriciado, su consagración parisina, la danza entre hombres y su genética lupanaria. El siglo XXI nos abre al desafío de seguir puliendo los instrumentos de reconstrucción histórica para trazar una narrativa del tango sostenida en hechos constatables.

Bibliografía

Bates, Héctor; Bates, Luis (1936). *La historia del tango: sus autores*, vol. 1. Buenos Aires: Taller Gráfico de la Compañía General Fabril Financiera.

Benedetti, Héctor (2015). *Nueva historia del tango*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Binda, Enrique; Lamas, Hugo (2008). *El tango en la sociedad porteña: 1880-1920*. Buenos Aires: Abrazos.

Broeders, Mario (2007). *Los mitos del tango*. Buenos Aires: Corregidor.

De Majo, Oscar (2014). «La evolución del tango y la identidad ciudadana». *Signos Universitarios*, vol. 18, n.º 34, págs. 135-156.

Campos, Javier (2019). *El tango en el Río de la Plata: conversaciones con Osvaldo Natucci*. Buenos Aires: Corregidor.

Cárdenas, Daniel (1997). *Apuntes de tango*. Buenos Aires: Corregidor.

Carretero, Andrés (1999). *El compadrito y el tango*. Buenos Aires: Continente.

Cecconi, Sofía (2021). «Corporalidades y sexualidades no normativas en el tango prostibulario». *Revista Punto Género*, n.º 15, págs. 137-154.

Cibotti, Ema (2015). «El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 15-16, págs. 67-78.

Ferrer, Horacio (1977). *El libro del tango*. Buenos Aires: Galerna.

— (2013). *El tango: arte y misterio*. Buenos Aires: Losada.

Gobello, José (1980). *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraterna.

— (1999). *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor.

Lara, Tomás de; Roncetti de Panti, Inés (1961). *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Martini Real, Juan Carlos (ed.) (1976-2011). *Historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 21 tomos.

Matamoro, Blas (1971). *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

— (1982). *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Galerna.

Montero Aroca, Juan (2012). *Historia del tango-canción (1917-1967. Los años de oro)*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Romano, Eduardo (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Romero, Manuel (dir.) (1939). *La vida es un tango* [película]. Lumiton.

Sosa Baccarelli, Nicolás (2019). «Mi noche triste: símbolo, sexualidad y ruptura. Pascual Contursi, Carlos Gardel y la configuración del tango canción». *Revista de Literaturas Modernas*, vol. 49, n.º 2, págs. 51-72.

Tallón, José Sebastián (1959). *El tango en sus etapas de música prohibida*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino.

Varela, Gustavo (2005). *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*, vol. 9. Buenos Aires: Paidós.

— (2016). *Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Paidós.

Vidart, Daniel (1967). *El tango y su mundo*. Montevideo: Tauro.

Vilariño, Idea (1965). *Las letras de tango*. Buenos Aires: Schapire.

Las traducciones al japonés de las obras de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós

Takako Otsuki

Entre las obras de la literatura española, las de los escritores pertenecientes al Romanticismo, el realismo y el naturalismo, como Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós, no son las más traducidas al japonés a pesar de los reconocimientos que se les otorgan y el interés académico que suscitan.[1] En este trabajo se comunica el resultado del estudio que se ha llevado a cabo con el fin de averiguar tanto los motivos por los que se han elegido las obras de estos escritores como los factores que han influido en la elección de sus obras para su publicación y en que el número de traducciones sea reducido.

1. Emilia Pardo Bazán

Once son las traducciones al japonés que se han localizado de diez obras de Emilia Pardo Bazán: nueve cuentos y la novela *Los pazos de Ulloa*. Los datos de las publicaciones de estas traducciones son:

Fecha de publicación	Título de origen	Título de la traducción	Traductor/a	Editor, editorial, lugar de publicación, páginas
1/2/1918	«La sed de Cristo»	「基督の渇」	Horiguchi, Daigaku	『三田文学　第1期第9巻2号』(*Literatura de Mita*,* 1.ª etapa, vol. ix, n.º 2), Tokio: Mita Bungakukai, págs. 46-52

(continúa en la página siguiente).

* Un título de obra, colección, revista, nombre de institución, texto, etc., señalado con un asterisco indica que ha sido traducido del japonés al español por la autora de este trabajo. El título o el nombre en japonés se indica solo cuando aparece por primera vez.

1 Datos recabados en la búsqueda de las traducciones que se llevó a cabo en 2010 y que han sido actualizados posteriormente hasta 2021. Se han estudiado las traducciones de las obras de los escritores siguientes: Ángel Saavedra (Duque de Rivas), Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), José de Espronceda, Mariano José de Larra, José Zorrilla, Ramón de Campoamor, Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro, Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas (Clarín), Jacinto Octavio Picón, Armando Palacio Valdés, José Ortega Munilla y Vicente Blasco Ibáñez.

Fecha de publicación	Título de origen	Título de la traducción	Traductor/a	Editor, editorial, lugar de publicación, páginas
18/4/1920	«La sed de Cristo»	「基督の渇」	Horiguchi, Daigaku	Horiguchi, Daigaku, 『水色の目』 (*Los ojos de agua**), Tokio: Ten'yûsha, págs. 91-104
10/5/1926	«El pozo de la vida»	「いのちの泉」	Kasai, Shizuo	『世界短篇小説大系: 南欧及北欧篇』 (*La Europa del sur y la del norte*, Compendio de Novelas Cortas del Mundo*), Tokio: Kindaisha, págs. 323-329
20/2/1963	«El revólver»	「拳銃」	Yoshida, Hidetarô	Nogami, Soichi (ed.), 『世界短編文学全集 9 南欧文学近代』 (*Literatura moderna de la Europa del sur*, Colección Completa de Novelas Cortas del Mundo,* vol. ix), Tokio: Shûeisha, págs. 313-317
30/1/1965	«El indulto»	「特赦」	Takami, Eiichi	Kimura, Shôichi; Yamamuro, Shizuka; Aida, Yû; Tokunaga, Yasumoto (eds.), 『世界文学大系　第93: 近代小説集　第3』 (*Novelas modernas iii,* Compendio de Literaturas del Mundo,* vol. xciii), Tokio: Chikuma Shobô, págs. 288-293
25/8/1978	«Las tijeras»	「鋏」	Takahashi, Kakuji	Kurahara, Korehito (supervisor); Kumashiro, Osamu; Satomi, Sankichi; Takahashi, Masatake (eds.), 『世界短編名作選　スペイン編』 (*España*, Antología de Novelas Cortas Maestras del Mundo*), Tokio: Shin Nihon Shuppansha, págs. 41-48 («Las tijeras»); págs. 49-52 («La sirena»)
	«La sirena»	「魔物」		
30/6/1984	«La sed de Cristo»	「基督の渇」	Horiguchi, Daigaku	Horiguchi, Daigaku, 『堀口大学全集 補巻2』 (*Obras completas de Daigaku Horiguchi*,* volumen complementario ii), Tokio: Ozawa Shoten, págs. 338-341

(continúa en la página siguiente).

Fecha de publicación	Título de origen	Título de la traducción	Traductor/a	Editor, editorial, lugar de publicación, páginas
25/5/1992	«El talismán»	「お守り」	Sakata, Sachiko	Higashitani, Hidehito (ed.), 『スペイン幻想小説傑作集』 (*Antología de obras maestras de la novela fantástica española**), Tokio: Hakusuisha, págs. 136-146 («El talismán»); págs. 147-156 («Hijo del alma»)
	«Hijo del alma»	「魂の息子」		
1/10/1996	«La Chucha»	「彼女（ラ・チュチャ）」	Nogae, Misako	Nonoyama, Makiho (ed.), 『イワシの埋葬:スペイン短編選集』 (*El entierro de la sardina: antología de novelas cortas españolas**), Tokio: Sairyûsha, págs. 25-35 («La Chucha»); págs. 37-43 («El revólver»)
	«El revólver»	「拳銃」	Ônishi, Mayuko	
14/12/2016	*Los pazos de Ulloa*	『ウリョーアの館』	Ôgusu, Eizô	Los Clásicos, Tokio: Gendaikikakushitsu

1.1. Daigaku Horiguchi, el traductor de «La sed de Cristo»

Cabría dedicar unas líneas al traductor de la «La sed de Cristo», Daigaku Horiguchi (1892-1981), conocido como traductor de obras de literatura francesa y poeta. Tradujo numerosas obras de autores como Rémy de Gourmont, Guillaume Apollinaire, Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Jean Genet, entre otros.[2] El nivel de trascendencia de su tarea como traductor de literatura francesa se podría comprender a partir del comentario de Motoo Andô, quien afirma que sus poemas son ampliamente conocidos y que, incluso si alguien no los conociera, «se habría encontrado por lo menos alguna vez con una traducción de literatura francesa moderna que llevara la nota de: "Traducida por Daigaku Horiguchi"».[3] La misma traducción de «La sed de Cristo» se publicó

2 Hirata, Fuminari (1985 [1980]). 「年譜」 («Lista cronológica»*). En: Horiguchi, Daigaku. 『堀口大学詩集』 (*Poemas de Daigaku Horiguchi**), 現代詩文庫 (Libros de Bolsillo de la Poesía Moderna), 1019. Tokio: Shichôsha, págs. 131-140.

3 «[...] どこかで「堀口大学訳」としるされた近代フランス文学の翻訳に一度は出あっているはずだ。». Andô, Motoo (1985 [1980]). 「堀口大学の詩業」 («Logros poéticos de Daigaku Horiguchi»). En: Horiguchi, Daigaku. *Poemas de Daigaku Horiguchi*, *op. cit.*, pág. 141.

en otras dos ocasiones: la segunda fue en *Los ojos de agua*, una selección de obras traducidas por Horiguchi publicada en 1920, y la tercera fue en el volumen complementario II de las *Obras completas de Daigaku Horiguchi*, en 1984.

Horiguchi empezó a publicar sus obras en *Literatura Mita* a partir de 1910, que fue el año de la fundación de la revista, a discreción de Kafû Nagai (1879-1959), escritor y editor de la revista.[4] La traducción de «La sed de Cristo» fue una de las colaboraciones con dicha revista. En cuanto a *Los ojos de agua*, Horiguchi cuenta en su prefacio (pág. i)[5] que contiene quince obras de doce escritores —diez obras de siete escritores franceses, tres obras de tres belgas, una de una española y una de un brasileño— que eran coetáneos del traductor, y que todos estaban activos excepto Charles van Lerberghe, fallecido en 1907, y Rémy de Gourmont, autor de la obra que da título al libro, «Les yeux d'eau», que murió en 1915. Aunque no especifica el motivo por el que escogió «La sed de Cristo» ni la razón por la que eligió una obra de Pardo Bazán, Horiguchi señala en el mismo prefacio, fechado en 1920, de *Los ojos de agua* que la publicación de este libro se debe a los recuerdos de los días buenos que tuvo en los cuatro países, que había visitado durante los diez años anteriores (págs. i y ii). Horiguchi había vivido en Madrid cerca de tres años a partir de 1914,[6] de modo que la traducción de la obra de Pardo Bazán correspondería a sus recuerdos de esa estancia. También en el prefacio el traductor expresa el deseo de que, a partir de las traducciones recogidas, el lector infiera algo de los estados de los círculos literarios de aquellos cuatro países, que aún no eran muy conocidos en Japón (pág. ii).

La traducción de «La sed de Cristo» se encuentra en las *Obras completas de Daigaku Horiguchi* y *Los ojos de agua* por el hecho de ser un texto traducido por Horiguchi. Asimismo, la publicación de las *Obras completas* se debió al reconocimiento que se otorgaba al traductor y la posición que este ocupaba en el sistema literario japonés en el momento de su publicación.[7]

4 Hirata (1985 [1980]), *op. cit.*, pág. 132.

5 Empleamos la numeración romana en minúscula para indicar los números de página de los índices o los prefacios que en el texto citado tienen una numeración separada de la del texto principal.

6 Hirata (1985 [1980]), *op. cit.*, pág. 133.

7 Según los datos de NDL (National Diet Library) en línea de Japón, en diciembre de 2001 Nihon Tosho Sentâ publicó una edición reimpresa del volumen en Tokio: https://id.ndl.go.jp/bib/000003074291 (consulta: 28/7/2021). Dado que no hemos tenido acceso al documento, excluimos esta edición de la lista de las traducciones de obras de doña Emilia.

1.2. Shizuo Kasai, el primer traductor de Pardo Bazán especializado en lengua y literatura españolas

Shizuo Kasai (1895-1989) es el traductor del segundo cuento traducido al japonés de Pardo Bazán, «El pozo de la vida». Dado que es uno de los primeros especialistas en lengua y literatura españolas, se podría deducir que la obra se habría traducido del español.

Kasai se graduó en la Escuela de Estudios Extranjeros de Tokio[8] en 1919. La escuela, de titularidad pública, fue fundada en 1873. Cuando era la Escuela de Estudios Extranjeros aneja a la Escuela de Comercio Superior,[9] fundada en 1897, se estableció por primera vez en Japón un curso especializado en lengua española como una de las siete secciones de lenguas de esta escuela. El mismo año que se graduó, Kasai empezó a trabajar como profesor en la misma escuela y siguió impartiendo clases en ella durante treinta y siete años, hasta después de que la escuela se convirtiera en la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio,[10] inaugurada en 1949.[11] Kasai es autor de numerosos libros para el estudio de español, entre ellos, 『西班牙語四週間』(*Español en cuatro semanas*, posteriormente titulado 『スペイン語四週間』), de la editorial Daigakusyorin, que se publicó por primera vez en 1933 y que continúa reeditándose hoy en día.[12]

El volumen *La Europa del sur y la del norte* del Compendio de Novelas Cortas del mundo, en el que Kasai participó junto con otros traductores, incluye cuatro textos de Unamuno y cuatro de Baroja, tres de Blasco Ibáñez y uno de Palacio Valdés, Pardo Bazán, Valle-Inclán, Martínez Ruiz (Azorín), Muñoz Seca, Juan Pérez Zúñiga y Wenceslao Fernández Flórez. Del prefacio de Hirosada Nagata (1885-1973), el otro traductor de las obras recogidas en el volumen, se comprende que la intención de la publicación era recoger obras de

8 東京外国語学校.

9 高等商業学校附属外国語学校.

10 東京外国語大学.

11 Por lo que se refiere a la historia de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio, se ha consultado: Tôkyô Gaikokugo Daigakushi hensan iinkai (ed.) (1999).「スペイン語」(«Lengua española»).『東京外国語大学史 ―独立百周年 (建学百二十六年) 記念―』(*Historia de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio: conmemoración del centenario de la independencia [el año 126 de la fundación]*). Tokio: Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio, págs. 683 y 707. History, TUFS Archives: www.tufs.ac.jp/common/archives/history.html#Spanish (consulta: 12/5/2015); *Idem* (1999).「東京外国語大学沿革略図」(«El esquema simplificado de cambios de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio»). *Historia de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio: conmemoración del centenario de la independencia [el año 126 de la fundación]*. History, TUFS Archives: www.tufs.ac.jp/common/archives/TUFShistory-introduction-2.pdf (consulta: 17/2/2021).

12 En relación con la trayectoria profesional de Kasai, se ha consultado: Tôkyô Gaikokugo Daigakushi Hensan Iinkai (ed.) (1999). «Lengua española». *op. cit.,* págs. 711, 712 y 729.

escritores contemporáneos (págs. VII-XV). Entre los escritores españoles que constan en el volumen, doña Emilia es la única que había fallecido en el momento en el que este se publicó.

Tras la traducción de Kasai de «El pozo de la vida», publicada en *La Europa del sur y la del norte*, no se tradujo al japonés ninguna obra de Pardo Bazán hasta treinta y siete años más tarde, cuando se publicó «El revólver», en 1963. Esto significa que no hubo continuidad en la transmisión de obras de la escritora gallega después de las traducciones de Horiguchi y Kasai.

1.3. Las publicaciones de cuentos de Pardo Bazán en colecciones literarias

La mayoría de las obras de Pardo Bazán traducidas son cuentos y los volúmenes en que se han publicado son principalmente colecciones de novelas cortas de diferentes escritores. Al estudiar estas publicaciones de cuentos pardobazanianos, se observa que se circunscriben a las modas de las colecciones literarias que había en esos momentos en Japón.

En primer lugar, sería apropiado referirse a la moda de *enpon* (円本), que son colecciones literarias publicadas entre el año 1926 —el último año del periodo Taishô— y principios del periodo Shôwa (1926-1989). La denominación *enpon* se debe al precio de cada volumen en estas colecciones, pues costaba un yen («en», en japonés).[13] La editorial Kaizôsha, pionera en la publicación de *enpon*, tuvo éxito con la publicación de su colección y otras editoriales también empezaron a publicar colecciones del mismo tipo.[14] Es *enpon* el Compendio de Novelas Cortas del Mundo, del que forma parte la traducción de «El pozo de la vida». Según el『円本全集販売目録』(*Catálogo de venta de colecciones de enpon*), publicado en 1936 por la editorial Taikandô Shoten de Tokio, el Compendio consistía en dieciséis volúmenes; la colección entera costaba quince yenes, y cada uno de los dieciséis volúmenes, un yen.[15]

13 Sobre *enpon* se ha consultado: Satô, Miki (2014). «Yen-pon and the Norms of Literary Translation».『翻訳研究への招待』(*Invitation to Translation Studies in Japan*), The Japan Association for Interpreting and Translation Studies, vol. XII, págs. 1 y 2. Invitation to Interpreting & Translation Studies: http://honyakukenkyu.sakura.ne.jp/archive.html (consulta: 31/7/2022).

14 *Ibidem*, pág. 2; Iwanami bunko henshûbu (ed.) (2007).『岩波文庫の80年』(*Ochenta años de los Libros de Bolsillo de Iwanami*), Libros de Bolsillo de Iwanami. Tokio: Iwanami Shoten, págs. 399-425.

15 *Catálogo de venta de colecciones de enpon*, pág. 135.

En segundo lugar, la Colección Completa de Novelas Cortas del Mundo y el Compendio de Literaturas del Mundo coinciden con la moda de colecciones literarias de la posguerra. Según Shun'ichirô Akikusa, la colección 現代世界文学全集 (Colección Completa de la Literatura Contemporánea del Mundo*), publicada entre 1952 y 1958 por Shinchôsha, propició la moda de las colecciones literarias, como la de *enpon*, que había surgido antes de la Segunda Guerra Mundial, y la colección 世界文学全集 (Colección Completa de la Literatura del Mundo) de Kawade Shobô, publicada entre 1959 y 1966, sirvió de motor de la moda de los años sesenta.[16]

Cabría puntualizar que en *La Europa del sur y la del norte* del Compendio de Novelas Cortas del Mundo y en la *Literatura moderna de la Europa del sur* de la Colección Completa de Novelas Cortas del Mundo, las obras de escritores españoles se clasifican en la sección o el volumen dedicados a la Europa meridional. Y en los comentarios del final de *Novelas modernas III* del Compendio de Literaturas del Mundo, se las destina a una sección propia que, sin embargo, se agrupa junto con las obras de Italia bajo el subtítulo de «La Europa del sur».[17] En lo que respecta a la publicación de obras de escritores del siglo XIX, el volumen *España* de la Antología de Novelas Cortas Maestras del Mundo,* publicado en 1978, es el primero de una colección literaria dedicada exclusivamente a escritores españoles, en cuyo título figura además la palabra «スペイン» ('España'). Osamu Kumashiro, el editor del volumen *España*, explica en su epílogo que las investigaciones y las traducciones de las obras de la literatura española que se realizaban en Japón estaban considerablemente rezagadas en comparación con las de otras literaturas y que, aunque el periodismo trataba la literatura española, se refería a esta solo como una rama de la literatura de la Europa meridional, en la que también se incluían la italiana y la portuguesa. En este sentido, remarca la importancia de la publicación del libro (pág. 271). Esta tuvo lugar en los años setenta, cuando, según Akikusa, empezaban a disminuir las publicaciones de las colecciones literarias del mundo y algunas editoriales sacaban a la luz colecciones que marcaban diferencia con las publicadas hasta entonces.[18]

16 Akikusa, Shun'ichirô (2020).『<世界文学>はつくられる 1827-2020』(*How "world literature" was tempered 1827-2020*). Tokio: Tôkyô Daigaku Shuppankai, págs. 97 y 106.

17 Las *Novelas modernas* del Compendio de Literaturas del Mundo constan de tres volúmenes. Los dos primeros volúmenes recogen obras de escritores entre la segunda mitad del siglo XVIII y el XX publicadas en inglés, francés y alemán. El tercer volumen, *Novelas modernas III*, contiene obras de escritores del siglo XIX al XX de Rusia y la Unión Soviética, Ucrania, Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia, España, Italia, Polonia, Chequia, Hungría, Croacia-Eslavonia, Rumanía, Yugoslavia, Bulgaria y Grecia.

18 Akikusa (2020), *op. cit.*, págs. 127-131.

1.4. Eizô Ôgusu y sus motivos para la elección de Los pazos de Ulloa

Eizô Ôgusu (n. 1965), el traductor de *Los pazos de Ulloa*, es el único que manifiesta las circunstancias que le llevaron a traducir la obra. Actualmente Ôgusu es catedrático de Cultura y Lengua Española en la Universidad de Meiji. Según la presentación de la traducción del libro, es especialista en literatura española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, principalmente en las novelas y ensayos de Pérez Galdós, Pardo Bazán y Leopoldo Alas (pág. 411). El traductor explica al final del libro que el fruto de las clases de lectura de *Los pazos de Ulloa* que impartió en su juventud en la Facultad de Relaciones Internacionales de la Universidad de Shizuoka,[19] en las que decía a sus estudiantes que algún día publicaría la traducción, ha llegado a tomar forma de libro (pág. 410). De ello puede deducirse que, en calidad de investigador especializado, Ôgusu tenía en mente la publicación de la traducción de la obra representativa de la escritora gallega como uno de los proyectos de su carrera académica. Ôgusu tradujo también *Doña Perfecta*, de Pérez Galdós, otro escritor de su interés.

Por otra parte, el principio de la serie Los Clásicos, de la que forma parte la novela de doña Emilia, consiste en publicar las primeras traducciones al japonés de «obras maestras inmortales que se han leído y transmitido en varios lugares de habla hispana».[20] Actualmente conforman la serie las traducciones de *Doña Perfecta* de Pérez Galdós, de la que Ôgusu también es traductor; *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas; *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, de José Cadalso; *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez; *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio de Hartzenbusch, y obras de los autores latinoamericanos José Donoso, Roberto Arlt, César Vallejo, sor Juana Inés de la Cruz, Rómulo Gallegos y Pablo Neruda. La publicación de *Los pazos de Ulloa* dentro de esta serie significa que la novela se ha considerado como un clásico que debe ser traducido al japonés y formar parte de la colección.

19 «静岡県立大学国際関係学部» (pág. 410).

20 En la contraportada del libro se indica: «ロス・クラシコス (Los Clásicos) は、スペイン語圏各地で読み継がれてきた不朽の名作を、本邦初訳で読者にお届けするシリーズです».

2. Benito Pérez Galdós

De Pérez Galdós se han localizado siete traducciones de seis de sus obras:

Fecha	Título de origen	Título de la traducción	Traductor/a	Editor, editorial, lugar de publicación, páginas
30/8/1975	*Trafalgar: Episodios nacionales* 1	『トラファルガル　国民挿話 その一』	Takahashi, Sayo; Ôshima, Tadashi	Tokio: Asahi Shuppansha
25/8/1978	«¿Dónde está mi cabeza?»	「空想『私の頭はどこにある』」	Yamakage, Takao	Kurahara, Korehito (supervisor); Kumashiro, Osamu; Satomi, Sankichi; Takahashi, Masatake (eds.), *España*, Antología de Novelas Cortas Maestras del Mundo,* págs. 31-39
20/10/1989	*Marianela*	『マリアネラ』	Takahashi, Sayo	Tokio: Daigakusyorin
25/3/1993	*Marianela*	『マリアネラ』	Abe, Kôji	Tokio: Sairyûsha
13/11/1997 (vol. I); 20/1/1998 (vol. II)	*Fortunata y Jacinta*	『フォルトゥナータとハシンタ』	Asanuma, Kiyoshi	Tokio: Suiseisha
2009	*Misericordia*	「ミセリコルディア」	Yamagiwa, Shin'ya	『イスパニア図書』(*Biblioteca Hispánica*), n.º 12, Kyôto Serubantesu konwakai (ed.), Ôtsu: Kohrosha, págs. 80-89
31/3/2015	*Doña Perfecta*	『ドニャ・ペルフェクタ: 完璧な婦人』	Ôgusu, Eizô	Los Clásicos, Tokio: Gendaikikakushitsu

El único cuento traducido de Pérez Galdós es «¿Dónde está mi cabeza?» y fue publicado en el volumen *España* de la Antología de Novelas Cortas Maestras del Mundo. Otras obras del escritor fueron publicadas en formato de libro independiente, excepto la traducción parcial de *Misericordia*, que fue publicada en el número 12 de la revista *Biblioteca Hispánica*.

2.1. La traducción de «Trafalgar» de Sayo Takahashi

Sayo Takahashi, la traductora principal de *Trafalgar: Episodios nacionales* 1, impartió clases de historia española en la Universidad de Takushoku[21] y de español en la Universidad de Meiji.[22] *Trafalgar* es una de las novelas en serie que es objeto de su estudio, dado que publicó un artículo sobre ella titulado「トラファルガルにおける祖国の概念」(«Concepto de patria en Trafalgar»*) en 1973,[23] y otros artículos sobre algunos de los *Episodios nacionales*. Puesto que en el libro Takahashi agradece a sus padres que le hayan costeado los gastos de publicación del libro (pág. 243), se comprende que la publicación no era un proyecto editorial con el que se buscaba un beneficio, sino más bien una iniciativa personal de la traductora.

2.2. La traducción de «Marianela» de Kôji Abe

Uno de dos traductores de Pérez Galdós que no pertenecían al círculo académico es el periodista Kôji Abe (n. 1957), que trabajaba para el periódico *Yomiuri Shinbun* en el momento de la publicación del libro. En el epílogo explica que Kazuya Shigeyama y Atsuo Takeuchi, el director de la editorial Sairyûsha, le ofrecieron la oportunidad de traducir esta obra, a pesar de que no era especialista en literatura española, con ocasión del sesquicentenario del nacimiento de Pérez Galdós (pág. 239). Por lo tanto, el aniversario es uno de los factores que influyeron en la publicación. Asimismo, en el epílogo señala que *Marianela* es la obra galdosiana más popular en España y los países latinoamericanos debido al desarrollo dramático de la trama y la belleza de la descripción de la naturaleza (pág. 238), por lo que el conocimiento de esta información habría influido en la elección de la obra.

21 拓殖大学.

22 明治大学. Datos sobre Sayo Takahashi obtenidos de la página web de Meiji Univ. Liberty Academy: https://academy.meiji.jp/course/detail/1390/ (consulta: 30/7/2022).

23 *Hispánica*, n.º 17, Asociación Japonesa de Hispanistas: www.jstage.jst.go.jp/browse/hispanica/1973/0/_contents/-char/ja/ (consulta: 31/7/2022).

2.3. Kiyoshi Asanuma y sus motivos para la elección de Fortunata y Jacinta

Kiyoshi Asanuma (n. 1935), que tradujo *Fortunata y Jacinta*, es otro traductor que no era docente universitario. Trabajó hasta 1987 en Mitsubishi Corporation y aprendió español cuando estuvo destinado en Chile.[24] Según cuenta, el motivo por el que decidió dedicarse a la traducción literaria y, en concreto, escogió esa novela de Pérez Galdós es que durante veintitrés años había sido el «típico asalariado y llevaba una vida de jugar al *mahjong* por las noches y al golf los fines de semana». «Sin embargo, un día me di cuenta de que tenía ganas de hacer algo que diera fruto».[25] Con esta idea, recuperó su conocimiento de la lengua española y empezó a traducir *La gaviota*, de Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), que la cadena NHK —Nippon Hoso Kyokai— había presentado en el curso de español y que es la obra precursora del realismo español. Tardó diez años en traducirla, aprovechando solo las noches que no tenía que hacer horas extras y los fines de semana, sin jugar más al *mahjong* ni al golf en la medida de lo posible. Asanuma decidió traducir *Fortunata y Jacinta* tras terminar *La gaviota* porque había oído que en España se organizaban congresos no ya acerca de Pérez Galdós, sino dedicados en exclusiva a esta novela galdosiana, y que su traducción al inglés formaba parte de la serie Penguin Classics. Dedicó quince años a la traducción.[26]

Por lo que se ha observado, se entiende que algunas publicaciones de novelas de Pérez Galdós han sido proyectos personales de los traductores, que han tenido unos papeles fundamentales como impulsores de la transmisión de la obra galdosiana en Japón.

24 Datos obtenidos a partir de la información sobre el traductor en la página de colofón del libro.

25 «[...] 典型的なサラリーマンで、夜は麻雀、週末はゴルフといった生活をしていたが、ある日突然まとまったことをしてみたいと思い立ち、[...]». Pérez Galdós, Benito (1998). *Fortunata y Jacinta*, vol. II, pág. 500.

26 *Idem*.

3. La generación del 98 y la visita de Blasco Ibáñez a Japón: factores que han influido en la recepción de obras de Pardo Bazán y Pérez Galdós

Varios son los motivos que pueden barajarse en cuanto al número reducido de traducciones de las obras de Pardo Bazán y Pérez Galdós. En el caso de Pérez Galdós, podría haber influido la extensión considerable de la mayoría de sus obras. Igualmente, hasta hoy solo se ha traducido una de las novelas largas de Pardo Bazán. Asimismo, habría influido el hecho de que las obras de estos escritores no se introdujeron en Japón en su tiempo debido al cierre del país, decretado en 1639.[27] Solo la traducción de Daigaku Horiguchi fue publicada en vida de doña Emilia, en dos ocasiones.

Según Kiyoshi Asanuma, el traductor de *Fortunata y Jacinta*, la escasa valoración de Pérez Galdós se debe al predominio que se dio a la generación del 98 en Japón.[28] En parte, este se debería a Gonzalo Jiménez de la Espada (1874-1938), quien impartió clases en la Escuela de Estudios Extranjeros de Tokio entre 1907 y 1916. Jiménez de la Espada se había formado con los ideales de la Institución Libre de Enseñanza y había trabajado en la misma.[29] Dio clases de literatura española y transmitió a los estudiantes el interés por otras materias más allá del estudio del español práctico.[30] Kasai confirma que el profesor pedía que le mandaran de su país publicaciones nuevas de los escritores de la generación del 98 para leerlas.[31] Hirosada Nagata, el primer especialista en literatura española de Japón, también estudió con Jiménez de la Espada. Comenta que el profesor les hizo leer obras de autores de la generación del 98, como Baroja o Azorín,[32] y que él mismo se quedó en la Escuela como docente en

27 Shinkuma, Kiyoshi (2008).『翻訳文学のあゆみ：イソップからシェイクスピアまで』(*Historia de la literatura traducida: de Esopo a Shakespeare**). Kioto: Sekai Shisôsha, pág. 8.

28 Pérez Galdós, Benito (1997). *Fortunata y Jacinta*, vol. I, pág. 525.

29 Almazán Tomás, V. David (2008). «Una joya bibliográfica hispano-japonesa: los cuentos y leyendas del Japón de Gonzalo Jiménez de la Espada editados como *chirimen-bon* por T. Hasegawa (Tokio, 1914)». *Artigrama*, n.º 23, págs. 783-785.

30 Tôkyô Gaikokugo Daigakushi hensan iinkai (ed.) (1999). «Lengua española», págs. 691-692, 701, 731.

31 Kasai, Shizuo (1962).『スペイン語初学記』(*Memorias del primer estudio de la lengua española**). Tokio: Shôshinsha, pág. 47. Citado en: Furuie, Hisayo (1999).「日本におけるスペイン文学 (1)」(«La literatura española en Japón (I)»). *Academic Bulletin Kyoto University of Foreign Studies*, vol. liv, págs. 31-32.

32 Nagata, Hirosada (1969).「来日したイスパニヤ語の教師たち I」(«Los profesores de español que vinieron al Japón»).『スペイン語 *El Español*』, n.º 1, Tokio: Daigakusyorin, pág. 24. Citado en: Furuie, Hisayo (1999), *op. cit.*, pág. 31.

parte porque quería estudiar más la lengua y la literatura con el profesor español.[33]

En *La Europa del sur y la del norte* del Compendio de Novelas Cortas del mundo, sobre el que se ha hablado en el subapartado 1.2, se destaca la presencia de algunos de los escritores de la generación del 98. Nagata comenta en el prólogo que las autoridades de la literatura española del momento eran los escritores de esa generación, aunque matiza que ya casi todos eran mayores y estaban perdiendo su posición central en el círculo literario en el que se encontraban (págs. viii-ix).

También sería apropiado observar a los autores que se recogen en otro volumen publicado en los años veinte:『世界文学全集 (26) 近代短篇小説集』(*Novelas cortas modernas*, Colección Completa de Literatura del Mundo, vol. xxvi) de Shinchôsha, publicado el 25 de julio de 1929. El tomo dedicado a la Europa del sur y la Europa del norte incluye dos novelas de cada uno de los siguientes autores: Blasco Ibáñez, Baroja, Unamuno y Azorín, que son los únicos escritores españoles que figuran en el volumen. Los traductores de las obras recogidas son Nagata y Kasai, y probablemente se contó con el criterio de ambos para la selección de las obras.

Por otra parte, es preciso tener en cuenta que, debido a la visita de Blasco Ibáñez a Japón de 1923, en ese año y en el siguiente se publicaron varias traducciones de sus obras. El escritor llegó al país el 23 de diciembre de 1923.[34] Al día siguiente, ofreció una conferencia titulada「小説の社会的影響」(«Influencias sociales de las novelas»*) en el auditorio de la editorial del periódico *Hôchi Shinbun*, con interpretación de Kasai, precedida de la presentación del escritor realizada por Nagata.[35] A raíz de esta visita, el periódico *Hôchi Shinbun* publicó las traducciones de Kasai de dos cuentos del escritor valenciano:「ひきがえる」(«El sapo») y「接吻」(«Un beso»). Por su parte, Nagata se dedicó a la traducción de diferentes obras de Blasco Ibáñez y es uno de los traductores más importantes del escritor valenciano.[36]

La elección de Nagata y Kasai de traducir obras de la generación del 98 y la popularidad de la que gozó el escritor valenciano en Japón de la década de 1920 debieron de influir en la transmisión de obras de Pardo Bazán y Pérez Galdós en este país.

33 Nagata (1969), *op. cit.*, pág. 24.

34 En el periódico *Hôchi Shinbun* del 23 de diciembre de 1923 (la edición de tarde del día 22) se anuncia la llegada del Franconia al puerto de Yokohama el día 23.

35 Información de: *Hôchi Shinbun*, 25 de diciembre de 1923.

36 Las obras de Blasco Ibáñez traducidas por Nagata que hemos localizado son *Mare nostrum*, *Sangre y arena*, «La condenada», «La vieja del cinema», «Golpe doble», «En el mar», «En la boca del horno» y «El maniquí».

4. Conclusión

Las obras de Pardo Bazán y Pérez Galdós no se publicaron en japonés en vida de estos autores, excepto un cuento de la escritora. En la publicación de las traducciones de sus obras, han influido las circunstancias de la cultura japonesa, es decir, la cultura de llegada de las traducciones, tales como las modas de las colecciones literarias y la publicación de colecciones literarias dedicadas a escritores españoles. Asimismo, la predilección por la generación del 98 del profesor Jiménez de la Espada o la visita de Blasco Ibáñez a Japón, que son hechos que se relacionan con las corrientes de literatura española, influyeron en la transmisión de obras de Pardo Bazán y Pérez Galdós en el país. También se ha observado que algunas traducciones de novelas largas de estos escritores se llevaron a cabo a partir de iniciativas personales.

La aportación principal del estudio presente es que se trata del primero que clarifica el estado de las traducciones al japonés de las obras de Pardo Bazán y Pérez Galdós, que además se ha estudiado en el contexto de la historia de la literatura de ambas culturas, la japonesa y la española.

La otra cara de la fiesta: la ciudad preolímpica en *Mauricio o las elecciones primarias*, de Eduardo Mendoza[1]

David García Ponce

1. Introducción

Los ochenta en España se recordarán como un periodo de transformaciones profundas de orden social, económico, político y cultural. El inicio de la década supone la continuación de los cambios gestados en las postrimerías del franquismo y en el inicio de la democracia. Son años de reconversión industrial, que suponen un incremento del desempleo y la problemática social que ello conlleva. Mientras se configura el Estado de las autonomías, el país vive episodios violentos protagonizados por atentados terroristas. En el ámbito cultural se desarrolla una suerte de contracultura que pretendía romper con los valores culturales establecidos por el franquismo a la vez que mostraba su disconformidad con la situación del momento. En la segunda parte de la década, tiene lugar una proyección internacional con la adhesión de España a la OTAN y su ingreso en la Comunidad Económica Europea; asimismo se produce una especie de espejismo alentado por la organización de unos fastos en 1992 que determinarán el devenir de la década de los noventa: la capitalidad cultural de Madrid, la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona.

Esta vorágine siembra un clima ambivalente entre la población: por un lado, están aquellos que reciben los cambios con optimismo y, por otro, los escépticos ante las novedades; los que interpretan este periodo como una operación efectiva para pasar página tras el franquismo frente a los que encuentran rasgos de continuidad y son reticentes a hablar de cambio. Este es precisamente el ambiente que recrea Eduardo Mendoza (Barcelona, 1943) en *Mauricio o las elecciones primarias*, obra galardonada en 2006 como mejor novela del año por la Fundación José Manuel Lara, y cuya acción transcurre entre los comi-

1 El presente artículo se integra en la producción del grupo de investigación consolidado Patrimonio y Artes Visuales (HUM068) perteneciente al Sistema Científico de la Comunidad de Andalucía.

cios de las segundas elecciones autonómicas y el otoño de 1986, fecha en que Barcelona se proclama como futura capital olímpica.

2. La recepción crítica de *Mauricio o las elecciones primarias*

Mauricio o las elecciones primarias (2006) narra la historia de Mauricio Greis, un dentista que ha pasado un tiempo fuera de la ciudad y se instala de nuevo en Barcelona. En la consulta donde trabaja se encuentra con Fontán, un antiguo amigo de juventud con quien retoma el contacto. Por mediación de este, le proponen formar parte de las listas de un partido político de izquierdas para las segundas elecciones autonómicas de Cataluña. Durante el desarrollo de la campaña, Greis colabora de forma activa, lo que le permite conocer la periferia de la ciudad y la realidad que se vive en ella, y en uno de los actos se encuentra con Adela, a la que llaman la Porritos, una joven de escasos recursos económicos con quien comienza una relación. Pero esta no será la única en la vida de Mauricio Greis, ya que en paralelo mantiene una historia sentimental con Clotilde, una joven abogada de familia burguesa. Al tiempo, una enfermedad de la Porritos pondrá fin a una etapa en la que el protagonista ha podido conocer el contexto del extrarradio, la parte más ignota de la ciudad, en su vertiente humana y social.

Con esta obra, Eduardo Mendoza recupera la ciudad de Barcelona no solo como escenario de novela, sino también como espacio donde se gestan las acciones que determinan la trama, en la línea de otros éxitos editoriales como *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y *La ciudad de los prodigios* (1986). En la primera obra, el autor emplea una mezcla de géneros y de técnicas narrativas que contrastan con el experimentalismo empleado en la época en que se publica. La segunda, sin embargo, ofrece un fresco social con un amplio plantel de personajes en el que se combina la novela histórica con otros géneros narrativos. *Mauricio o las elecciones primarias* abarca los años previos a los Juegos Olímpicos, un periodo que Eduardo Mendoza había tratado con *Sin noticias de Gurb* (1991) y *La aventura del tocador de señoras* (2001).[2] No obstante, en esta

2 En *Sin noticias de Gurb* (1991), el autor emplea técnicas humorísticas para narrar la pérdida de un extraterrestre que ha salido de su nave espacial. En la obra se citan nombres de la cultura, como Miguel de Unamuno, o personajes mediáticos del momento, como la cantante Marta Sánchez. El proceso de búsqueda de Gurb tiene lugar en Barcelona en el momento en que se ultiman las obras de los Juegos Olímpicos: «Visito las obras del Anillo Olímpico, del Palacio Nacional, del Segundo Cinturón.

novela que nos proponemos analizar, el autor barcelonés emplea unas soluciones narrativas novedosas con respecto a las utilizadas con anterioridad.

La novela sigue una estructura lineal, consta de un único capítulo y se puede considerar de raigambre clásica. Esta característica se percibe claramente en las descripciones y el peso de los diálogos de los personajes donde estos exponen sus diferentes lecturas sobre los cambios que se viven en los años previos a las Olimpiadas. Además, no faltan diálogos expuestos de forma ordenada y coherente con clara filiación a las novelas de tesis. Aunque deja a un lado el uso de la parodia, empleado con frecuencia en novelas anteriores, en este escrito Eduardo Mendoza retoma una manera particular de representar la historia que, en cierto modo, aparta la obra de la etiqueta de novela histórica.

Si bien la trama está ambientada en Barcelona y hay una recopilación de datos históricos dispuestos en una secuencia cronológica, en el relato no se crea un cronotopo, entendido este como la unidad indisoluble entre las coordenadas espaciotemporales de un relato (Bajtin, 1989). Esto es, determinados hitos de la novela plantean una ubicación temporal poco definida debido a que hay una disposición personal del autor. Un ejemplo sería el arco temporal comprendido entre las segundas elecciones autonómicas en Cataluña y la designación de Barcelona como sede olímpica. Si bien se da a entender que transcurren unos meses entre un acontecimiento y otro, la diferencia real es de dos años, ya que el primero tuvo lugar en 1984: se trata de los comicios en los que CiU obtuvo una victoria masiva y el PSC,[3] candidatura a la que se postula el protagonista, sufrió una derrota aplastante: «Hacía rato que se conocían los resultados definitivos: Jordi Pujol había vuelto a ganar y Raimon Obiols había reconocido la derrota y agradecido el esfuerzo de todos» (Mendoza, 2006: 1108).

Detecto cierto malestar en algunos sectores de opinión, porque, según dicen, el gasto superará lo previsto en los presupuestos iniciales» (Mendoza, 1991: 50). La ciudad sirve de pretexto para proyectar una crítica sobre determinadas acciones llevadas a cabo por las administraciones públicas: «En Barcelona llueve como su Ayuntamiento actúa: pocas veces, pero a lo bestia» (Mendoza, 1991: 25), o para denunciar la desigualdad entre los barrios: «No sé por qué algunas personas prefieren habitar en barrios como San Cosme, de triste recuerdo, pudiendo hacerlo en barrios como Pedralbes» (Mendoza, 1991: 23). *La aventura del tocador de señoras* (2001) ofrece una visión paródica del clima de optimismo que se vivía en la Barcelona de los noventa, a ojos del protagonista, de quien nunca se sabrá el nombre, que ha salido de un hospital psiquiátrico y se instala en el popular barrio del Raval: «El aire era más limpio, el cielo, más azul y el clima, más benigno. Nos invadía el orgullo de vivir allí» (Mendoza, 2001: 31). El autor señala también los cambios urbanísticos desarrollados en la década anterior y la especulación: «el barrio había cambiado, y con él sus gentes y sus prácticas. Las calles estaban bien iluminadas, las aceras, limpias. Gente bien vestida paseaba admirando el tipismo del lugar» (Mendoza, 2001: 16).

3 Siglas de los partidos Convergència i Unió y Partit dels Socialistes de Catalunya, respectivamente. El primero, de ideología catalanista y conservadora; el segundo, adscrito a los partidos de izquierdas.

3. ¿Una novela más sobre la transición española?

Tras lo expuesto, comprobamos que *Mauricio o las elecciones primarias* se suma al amplio elenco de novelas ambientadas en los años de la transición democrática.[4] El análisis del periodo de la dictadura a la democracia ha propiciado un diálogo fértil en todos los medios de difusión cultural. Los estudios culturales han indagado sobre «la forma en la que el pasado habita en el presente a través de sus representaciones en la cultura» (Ros, 2013: 151). En el caso particular de la novela española contemporánea, ha tratado de «indagar en nuevas y diversas formas de representar la transición a través de la narrativa» (Ros, 2013: 154).[5] Si bien la primera etapa de este ciclo ha sido tratada por una extensa constelación de autores, los últimos años de este proceso democrático han sido menos transitados por la literatura.

Las reseñas y críticas sobre *Mauricio o las elecciones primarias* se circunscriben a los meses siguientes a su publicación, en la primavera de 2006. Estas se limitan a señalar el periodo que abarca la novela y la estructura clásica de la misma, pero no destacan otros aspectos relevantes.[6] El propio Mendoza señala que la obra no suscitó el interés esperado.[7]

No es objetivo de estas páginas analizar la recepción de esta novela por parte de la crítica, pero sí destacar la poca repercusión que tuvo, lo que nos conduce a la hipótesis de que esta coyuntura puede ser la causa de la escasez de estudios literarios con que cuenta la obra. En este contexto, el propósito de estas páginas es valorar la adhesión de la obra a las novelas sobre la transición para después analizar la interpretación que en ella se expone.

4 Algunos autores piensan que el periodo de transición debe considerarse únicamente el espacio comprendido entre la muerte del dictador y las primeras elecciones democráticas (1975-1979). Otros estudios estiman que este proceso se inicia en los últimos años del franquismo y se extiende hasta la segunda mitad de los ochenta, coincidiendo con la entrada de España en la Comunidad Económica Europea (Juliá, 2000). En este ensayo partiremos de este último planteamiento.

5 Entraría dentro del concepto de *CT* o *cultura de la transición*, que da título a la obra *Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española* (2011), un compendio de estudios que tienen en común su visión crítica sobre el modelo cultural desarrollado en torno a la transición democrática. Este ensayo pretende deslegitimizar la idea de consenso y de ruptura, así como demostrar que este periodo de la historia se expresa culturalmente de múltiples formas.

6 La reseña de Jordi Gracia para el suplemento cultural de *El País* el 25 de marzo de 2006 puede considerarse una excepción. El crítico literario subraya el empleo de la historia y del espacio urbano. Véase: Gracia (2006).

7 Cfr. conferencia-coloquio «Los libros y la vida, un viaje de ida y vuelta», el martes 21 de marzo de 2017 en la Universidad de Barcelona.

Cabe añadir que ya en la fecha de aparición de *Mauricio o las elecciones primarias* se habían publicado algunos de los ensayos críticos canónicos sobre la trayectoria literaria de Mendoza;[8] por tanto, los estudios de la obra no se han llevado a cabo dentro de un análisis global de la novelística del autor. Al margen de esta y otras puntualizaciones, nos podemos plantear si realmente estamos hablando de una novela de la transición democrática; esto es, valorar si el ambiente de transición política tiene una simple función de muro de fondo o si, por el contrario, la trama no se puede entender en otro contexto histórico, político y social.

Al atender a la fecha de publicación de *Mauricio o las elecciones primarias*, comprobamos que esta coincide con una constelación de obras publicadas en la primera década del siglo ambientadas en los años de la transición. La pluralidad de estilos y la edad de buena parte de los autores permiten renovar el discurso hegemónico de este periodo:[9]

> [Estos] nuevos autores indagan sobre nuevas formas de representación del pasado reciente para desenmascarar la verdad. En este cambio de paradigma, la ciudad juega un rol primordial y el espacio urbano recoge la realidad poliédrica de las ciudades: la relación de sus habitantes, los diferentes modos de vida según los barrios, el escenario de los problemas y las contradicciones y la evolución de los hechos (García Ponce, 2018: 170).

4. El mensaje olímpico y su doble sintonía

Esta renovación narrativa contrasta con la influencia clásica de *Mauricio y las elecciones primarias*. No obstante, la obra presenta unas particularidades de diferente orden. En el ámbito social, la novela expone la disparidad de opiniones que plantea un evento de la importancia de los juegos olímpicos, un proyecto que no era nuevo en Barcelona, puesto que la ciudad ya se había postu-

8 Al respecto cabría destacar: *La verdad sobre el caso Savolta*, de Santos Alonso, publicada en 1988; *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*, de David Knutson, una de las obras más canónicas sobre el autor; *Eduardo Mendoza y las novelas de la transición*, de María José Giménez Micó, y *La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, de José V. Saval, publicado en 2003, el mismo año en que sale a la luz *Mundo Mendoza*, de Llàtzer Moix.

9 Nos referimos a obras publicadas por autores que vivieron la transición en su infancia o juventud y, por tanto, exponen una visión diferente a la de los autores que vivieron el desarrollo de la dictadura, como es el caso de Eduardo Mendoza. A modo de ejemplo señalamos *El vano ayer* (2004), de Isaac Rosa; *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas; y *Operación Gladio* (2011), de Benjamín Prado, entre otras. En el caso de novelas recreadas en Barcelona, destacaríamos la trilogía de *El gran Watusi* (2002-2003), de Francisco Casavella, y *Paseos con mi madre* (2011), de Javier Pérez Andújar.

lado en otras ocasiones. Finalmente, Barcelona consigue su objetivo para el verano de 1992. Para ello, se presentó en Lausana, ciudad suiza donde se ubica el Comité Olímpico Internacional, una propuesta de rehabilitación que pretendía recuperar la fachada marítima y las zonas más desaprovechadas, donde se había ubicado la zona industrial, que paulatinamente había menguado su actividad. La idea era que los Juegos Olímpicos proyectasen una imagen de modernidad. Todo ello supuso un despliegue significativo de inversiones y, al mismo tiempo, un fuerte endeudamiento, lo cual suscitaba una diversidad de pareceres. El clima de euforia dominaría el ambiente de la ciudad: «la candidatura olímpica de Barcelona iba penetrando en la conciencia de los ciudadanos gracias a los medios de difusión, que daban la elección por segura y el hecho como un beneficio indiscutible para todos» (Mendoza, 2006: 202); no obstante, las opiniones al respecto se polarizaban. Un sector de la población, alentado por el optimismo, consideraba las Olimpiadas como una oportunidad única para mejorar la infraestructura de la ciudad y, con ello, ampliar las relaciones comerciales con otros países. La opinión de Raurell, amigo de Mauricio Greis, va en consonancia con este planteamiento:

> —Si todo sale como es de esperar, nos quedará una ciudad de puta madre. Ya sé que algunos hablan del peligro de perder la personalidad. Dicen que, si actuamos así, Barcelona se convertirá en una ciudad de diseño. Nadie sabe qué quiere decir esta expresión, pero la emplean como algo negativo. Una traición a la memoria histórica. Dan la voz de alarma ante la posibilidad de que en el barrio chino no queden putas ni burdeles ni tiendas de gomas y lavajes, como si fuera algo malo la supresión de una prostitución ignominiosa y malsana. Sin embargo, con el empeño de plantear un escenario espléndido para albergar los Juegos Olímpicos, la ciudad perdería algunos barrios con identidad y viviría una de las mayores transformaciones espaciales, algunas de ellas todavía son motivo de críticas (Mendoza, 2006: 144).

Pero no todos opinaban lo mismo, como es el caso de Clotilde.

> —Me da lo mismo. Si a la gente le hace ilusión, está bien.
> [...]
> —Al contrario, caerá dinero a espuertas de todas partes y los precios se pondrán por las nubes. Al final los ricos se harán más ricos y los pobres se quedarán igual, pero encantados con el espectáculo (Mendoza, 2006: 210-211).

Estos se mostraban escépticos ante los convulsos cambios y vivían con recelo determinadas iniciativas gubernamentales. Sua opinión viene condiciona-

da por el efecto de desengaño que había dejado la transición en su fase de consolidación. Por esta razón, Mauricio Greis escucha lo siguiente:

> No puedes hacerte a la idea de cómo ha cambiado esta zona, le dijo el dueño del yate. El destrozo empezó en los años sesenta, con el *boom* turístico, como en el resto de España. Luego pensamos que con la democracia se pondrá freno a la especulación y la ilegalidad pero las cosas no solo continuaron como antes, sino que empeoraron a ojos vistas. Los ayuntamientos están a sueldo de los constructores y a los promotores les importa un bledo la ecología y el paisaje (Mendoza, 2006: 169).

De igual modo, y en oposición al ambiente de euforia, de los diálogos de los personajes se desprende que la sociedad española vive una época de conflictos:

> Conforme pasaban los meses, la situación general del país se deterioraba. Los asesinatos, las bombas y los secuestros tenían a la población en vilo. En el terreno económico el panorama también dejaba mucho que desear [...]. Cada vez había más gente en el paro, la reconversión industrial tenía a la clase obrera soliviantada y la presión fiscal se hacía sentir a todos los niveles. Ahora los sindicatos se enfrentaban al Gobierno que unos años antes habían apoyado. Por su parte, los empresarios vendían sus empresas a compañías extranjeras que solo las adquirían para liquidarlas y acabar con la competencia (Mendoza, 2006: 158).

También la novela refleja la mutación política que vivió el país de un gobierno de centro al de un partido de ideología socialista:

> Alemany y Fitó le explicaron que el país atravesaba por un momento difícil. Después de los años turbulentos de la transición, una vez establecida la democracia [...]. —Afrontamos un reto muy especial, dijo Fitó. En poco tiempo la izquierda española ha tenido que improvisar una clase política» (Mendoza, 2006: 25).

La cuestión política se plantea en la obra desde dos ópticas. Por un lado, está la desconfianza en un estado democrático:

> Un país democrático es por definición conservador. La gente prefiere la eficacia a las ideas, y una administración que aparente funcionar sin injerirse demasiado en los asuntos privados [...]. Lo demás les parece aventuras (Mendoza, 2006: 108).

Por otro lado, están aquellos que ponen sus ilusiones en unos ideales políticos. Esta opción mueve una parte de la obra, puesto que Mauricio Greis decide aceptar la propuesta de formar parte de un partido de izquierdas.

La actividad política permite al dentista conocer las realidades opuestas que conviven en la ciudad de Barcelona. Los propios mensajes publicitarios de las diferentes alternativas políticas que rivalizan entre ellas dan prueba de ello. En distritos burgueses, un partido nacionalista vinculado a una ideología de derechas, que más tarde resultará ser el ganador, defiende por encima de todo el progreso y se dirige a sus votantes en lengua catalana: «En la plaza había pancartas de los partidos en pugna colgadas de los árboles, pero en general predominaban las de Convengència i Unió: *Fem i Farem!*»[10] (Mendoza, 2006: 110). A la inversa, el Partit dels Socialistes de Catalunya pretende cosechar éxitos en el área metropolitana con la población castellanohablante con el eslogan: «Catalunya volverá a ser escuchada. Vota PSC» (Mendoza, 2006: 67). Este mensaje plantea un doble objetivo: la recuperación de los valores democráticos y el deseo de que una comunidad sea escuchada o, quizá, de que la situación particular de una parte de la población catalana sea escuchada.

5. El viaje a los confines de la ciudad

Entre las actividades políticas que lleva a cabo Mauricio Greis destaca la campaña electoral en la periferia barcelonesa. El protagonista se acerca a lugares que le resultaban desconocidos incluso por el nombre. En los confines de la ciudad entra en contacto con personas de clase obrera y otras con problemas de exclusión social, como es el caso del primo de Adela. Greis se enfrenta a una realidad desconocida en la que la crisis azotaba la vida de sus habitantes y en la que la euforia de los Juegos Olímpicos se vivía de una forma más diluida y carecía de planteamientos y discursos económicos.

Se trata de barrios que habían proliferado durante la posguerra con los movimientos migratorios de personas procedentes de áreas poco desarrolladas del resto del país que se instalan en los extrarradios de Barcelona alentadas por el deseo de una vida mejor. Por lo general estos nuevos núcleos de población se ubicaban en los márgenes de la ciudad. Algunos habían albergado asentamientos de chabolas, otros habían sido testigos de vertiginosos crecimientos urbanísticos. Esta periferia creció sin un proyecto urbano bien definido y con

10 «¡Hacemos y haremos!».

un clima de exclusión social que solo compensará la cimentación vecinal. Así las cosas, diferentes asociaciones movilizaron el barrio con el fin de lograr mejoras en infraestructuras y equipamientos.

Uno de los lugares a los que acude Mauricio durante la campaña electoral es el barrio de Ciudad Meridiana. Allí conoce a Mosén Sarapio, uno de los llamados «curas obreros» que se ocupaban de las parroquias de las afueras de la ciudad. Eran sacerdotes que, más allá de su compromiso religioso, se movían con un espíritu integrador y, en ocasiones, combativo, entendido este como el ímpetu por llevar prosperidad a las áreas más desfavorecidas. El autor describe a este personaje como alguien comprometido y, en ocasiones, con un carácter brusco; sin embargo, cae en una descripción estereotipada: «Cazadora aceitosa y mal oliente»[11] (Mendoza, 2006: 181). En el mismo acto que Mauricio Greis coincide con el sacerdote, conoce a Adela:

> [...] una mujer joven, de porte atlético, vestida con una falda corta y un jersey negro muy ceñido. La mujer se llamaba Adela pero todos la llamaban la Porritos. Este era el nombre de guerra que había utilizado en el pasado, le explicó, en los tiempos de la clandestinidad (Mendoza, 2006: 68).

La Porritos encarna a un personaje de escasos medios económicos emigrante de Extremadura, que había sido una de las tantas víctimas de la droga:

> Una vez en Barcelona, las cosas se habían torcido, había hecho amistades nocivas y había entrado en vía mala y sin salida, hasta que mosén Sarapio le había ayudado a recuperar las riendas de su propia vida (Mendoza, 2006: 150).

Con el paso del tiempo, la Porritos se contagió de VIH, virus que puede desencadenar el sida. Mauricio Greis despertó en ella un gran interés, hasta el punto de que tras un segundo encuentro nace entre ellos una relación que, si bien no se puede considerar sentimental, puesto que él está en contacto con Clotilde, es afectiva. Tras un viaje juntos a las islas Baleares, Adela se entera de que ha desarrollado el sida, una enfermedad que se dio a conocer en los ochen-

11 No son pocas las descripciones cinematográficas y literarias que describen determinados espacios del extrarradio con olor a aceite. Manuel Vázquez Montalbán, cuando describe en *Los mares del sur* (1979) los bajos de los edificios de San Magín, señala el olor a aceite que impregna las calles. De igual modo, Francisco Candel recuerda este olor mientras camina por los barrios periféricos donde transcurrieron su infancia y juventud. En el plano cinematográfico, la escena de un bar en el que se está friendo comida se convierte en un signo de identidad de un establecimiento de la periferia o barrios del área metropolitana.

ta, y se lo cuenta a Mauricio. Ella comienza un proceso de deterioro que la volverá muy dependiente y poco tiempo después fallece.

Durante el periodo de enfermedad de la Porritos, Mauricio mantiene relaciones con las dos mujeres: tiene citas con Clotilde y acude con frecuencia a casa de la Porritos, en Santa Coloma de Gramanet. El protagonista se halla entre dos realidades diferentes e incluso opuestas: la de una joven abogada que aspira a progresar en lo profesional y la de Adela, que pugna por hacer frente a sus adversidades. Ambas vivencias tienen lugar en la misma ciudad, pero el autor la divide en dos planos espaciales diferentes, configurados a través de los diálogos de los personajes y de los lugares que estos frecuentan. La Barcelona burguesa, que se debate entre el progresismo y el conservadurismo, está representada en barrios pudientes de la ciudad, locales de moda y zonas de segundas residencias. El autor no entra en detalles, pero describe el ambiente que se respira en todos ellos. Entre las inquietudes de este grupo está la reinvención de los nuevos espacios que se crean con el proyecto olímpico, pero la visión crítica de estos no alcanza la problemática social que se vive en los márgenes de la ciudad. Esta es precisamente la realidad con la que se encuentra Mauricio en sus visitas a la Porritos. Al principio recibe con extrañeza estos contextos desconocidos:

> En aquel barrio ignoto se sentía aislado del mundo, como si hubiera aparecido de improviso en otro planeta por el sistema de desintegración e integración que había visto de adolescente en una serie de ciencia ficción. Esta sensación daba a su aventura cierta impunidad que compensaba los inconvenientes (Mendoza, 2006: 161).

Uno de los rasgos que más le fascina es el dinamismo del barrio:

> [...] le sorprendía la febril actividad diurna. Las tiendas eran pequeñas y muy variadas. Cada una refleja la peculiaridad de su dueño y todas estaban llenas. La gente hablaba en voz alta, todo el mundo parecía conocerse y el talante general era desenvuelto y alegre. Mauricio creía ver en esto un hedonismo espontáneo privativo de las clases populares (Mendoza: 2006: 199).

A medida que frecuenta la zona, se va interesando por las actividades y las vicisitudes vividas por la comunidad de vecinos. El testimonio oral de Mariconchi Rúspide, comerciante del barrio, da fe de la trayectoria que han seguido:

> Nosotros creamos la asociación en plena dictadura. En la clandestinidad. Y nos jugamos el pellejo las veces que hizo falta. En el barrio hicimos de todo: protesta sindical, labor asistencial, actividades culturales. Cuando aquí no había nada nosotros abrimos un cineclub. La noche que echamos *Belle de jour* vino tanta gente que la autoridad gubernativa ordenó desalojar el local. El pueblo en marcha les daba miedo, aunque solo fuera para verle las tetas a Catherine Deneuve (Mendoza, 2006: 344).

No es solo que la historia del extrarradio suscita su curiosidad; Mauricio se interesará también por participar en algunas actividades vecinales:

> [...] le invito a una asamblea de barrio. Somos un grupo de vecinos afectados. El que no tiene un hijo enfermo tiene un marido en la cárcel. Nos reunimos cada tanto, hablamos de los problemas de cada cual y nos ayudamos como podemos. También hacemos presión a las autoridades. Pacífica. Una vez cortamos el tráfico, vino la poli y la tele. Como estaba la tele, la poli no cargó, y como la poli no cargó, la tele no tomó imágenes (Mendoza, 2006: 247-248).

Las actividades comunitarias y los testimonios de la Porritos hacen que Mauricio desmitifique las actividades del barrio. En su imaginario tenía un grupo homogéneo que luchaba por un mismo objetivo y donde no existían diferencias. Sin embargo, se da cuenta de que no es así, pues también entre los moradores del extrarradio hay conflictividad:

> Él creía que, por ser pobre, la Porritos pertenecía a una especie de tribu entre cuyos miembros existía una fuerte vinculación. No podía imaginárselos peleando y menos aún odiándose entre sí, salvo por razones pasionales. Como en el folclore, los pobres, cuando no se matan, bailan, pensaba (Mendoza, 2006: 221).

El azar y otras situaciones personales han llevado a Mauricio a conocer la vida en la periferia, allí donde la ciudad cambia de fisonomía: territorios con una estructura deshumanizada que, sin embargo, albergan un tejido asociativo y un dinamismo que dotan de significado al espacio. Mendoza describe un *topos* metonímico que se puede ubicar en cualquier extrarradio de una ciudad obrera, poblada por inmigrantes y con una memoria construida entre adversidades, desigualdades y reivindicaciones. Se trata de lugares que difícilmente se pueden ubicar en otros contextos sociales. En este sentido, Mendoza configura un espacio en el que el tejido asociativo y el sitio físico forman una unidad indisoluble; uno necesita del otro para adquirir un significado propio. Los

testimonios dan a entender al lector que «transición democrática» no es sinónimo de cambio, ni rápido ni radical, y menos aún de consenso; al contrario, es un periodo de continuas luchas que dejaron de ser clandestinas para aplicarse en un contexto de libertad y democracia. No obstante, los problemas del cinturón metropolitano siguieron siendo un hervidero de tensiones sociales durante los ochenta. Con esta visión, el autor catalán desmitifica el discurso épico empleado en algunos relatos literarios sobre la vida en la periferia urbana, donde las protestas se convierten en victorias que parecen clausurar los problemas. Las adversidades permanecieron, pero, gracias al espíritu asociativo, esta Barcelona desconocida cuenta en su haber con logros y victorias. Con ello, Eduardo Mendoza despoja de victimismo el relato estigmatizado de la periferia.

La Porritos no consiguió hacer frente a su enfermedad. Su funeral coincide con la fecha de la proclamación de Barcelona como futura sede olímpica. Mientras el centro urbano se preparaba para la fiesta, en un barrio de condición obrera de los confines se rendía homenaje a una mujer en constante lucha por la vida:

> —La persona que hoy hemos venido a despedir fue como un ángel [...]. Pensad de mí lo que queráis. Pero hubo un tiempo de dificultad y de miedo en que los ideales y la dignidad se pagaban caros y el esfuerzo no se hacía para recibir ninguna retribución, y en este tiempo que os digo ella fue como un ángel enviado para dar ánimo y consuelo en los momentos de debilidad. Alguno sabrá a lo que me refiero, aunque no recuerde o no quiera recordar [...]. Pero san Agustín ya dijo que los ángeles no lo son por ser espíritus sin mancha, sino por ser enviados. Y en este sentido... Bueno, qué coño, con ella se va toda una época (Mendoza, 2006: 361-362).

La crítica siempre ha resaltado el empleo de la ironía en la producción literaria de Eduardo Mendoza, un recurso no destacable en la novela analizada en estas páginas; y aun así su título incluye un guiño irónico. En la obra no se habla de unas elecciones primarias, sino de unas autonómicas. El propio título puede hacer alusión a la elección de una persona, llámese Clotilde o Adela, la Porritos. Mauricio ha conocido a ambas mujeres con motivo de sus actividades políticas: a una de ellas, en un encuentro casual; a la otra, en un acto electoral. Las últimas páginas, con un final cuando menos simbólico, deshacen el triángulo amoroso. La Porritos fallece y en el funeral se le rinde un emotivo homenaje. Mauricio regresa del sepelio en compañía de Clotilde y ambos deciden emprender una vida en pareja. En ese momento la ciudad se halla en un estado de plena euforia. Un nuevo periodo se abre, por tanto, en el plano individual y en el colectivo.

Bajó la ventanilla y preguntó a un peatón la causa del alboroto.
—¡Hemos ganado!
—¿El qué?
—¿Qué va a ser? Las olimpiadas. Lo ha dicho Samaranch: *La ville de Barcelone!*
—Menuda lata. ¿Y cuándo será eso?
Clotilde cerró la ventanilla.
—En el 92, dijo.
—Casémonos antes, ¿quieres?
—Pídemelo bien, dijo Clotilde (Mendoza, 2006: 364).

6. Conclusiones

A tenor de lo expuesto, en las páginas anteriores observamos que la obra no plantea una renovación narrativa. Los diálogos son excesivamente formales, con abundancia del empleo del perfecto simple, y no reflejan el paisaje lingüístico de la ciudad de Barcelona, donde en determinados contextos se intercalan términos en catalán o en castellano que pueden llevar al hablante incluso a algunos errores sintácticos. La falta de adecuación del registro lingüístico resta originalidad al retrato de los personajes, que además en determinadas situaciones se presentan de forma estereotipada, una de las principales equivocaciones en las que incurre la literatura a la hora de relatar la vida en las periferias urbanas. Si a ello le añadimos que esta obra no cumplió las expectativas, puesto que la crítica esperaba más originalidad narrativa por parte de Mendoza, entenderemos que *Mauricio* tuviera tan poca difusión. Ello explica también la ausencia de estudios específicos sobre la novela.

Aun así, consideramos que la obra cuenta con aspectos loables, como la ligazón entre la historia y la ficción, así como la exposición del relato desde dos puntos diametralmente opuestos: el burgués y el obrero, el centro y la periferia, además del relato colectivo y el individual. Para testimoniar estas realidades divergentes, el autor ha concedido una importancia primordial al espacio metonímico que refleja las realidades particulares a través de la voz y las experiencias de los personajes. Con ello, el afamado escritor barcelonés crea su modo personal de reinterpretar un periodo de la historia y desmitifica un relato que el campo cultural ha presentado como épico. Mendoza nos viene a decir que la transición es un relato tan colectivo como individual, pero que, para los más desfavorecidos, los problemas continuaron.

En este sentido, consideramos que *Mauricio* aporta desde la ficción una reinterpretación más de la transición. Por tanto, el autor se une con esta obra

al debate sobre el relato institucional y el real, al igual que hicieron diversos críticos literarios, como Mainer y Labrador, historiadores reconocidos en la materia, como Santos Juliá, Vinyes o Ysás, amén de otros autores próximos a la edad de Eduardo Mendoza, como Rafael Chirbes (1949-2015) y Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003). Este último, testigo de la transición, defendía la recuperación de la memoria y legitimaba el valor de la literatura a través un relato alternativo: «el mayor número posible de textualidades, para que cada cual se pinte su nostalgia al óleo» (Vázquez Montalbán, 1985: 293).

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl (1989). «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela». En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, págs. 337-410.

García Ponce, David (2018). «La ciudad íntima y la ciudad social: relatos urbanos de la transición». En: Dubosquet Lairys, Françoise; Valcárcel, Carmen (eds.). *Memoria(s) en transición: voces y miradas sobre la transición española*. Madrid: Visor, págs. 169-188.

Giménez Micó, María José (2000). *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*. Madrid: Pliegos.

Gracia, Jordi (2006). «¿Ande fue a parar la revolución?». *El País*, 25 de marzo. Disponible en: https://elpais.com/diario/2006/03/25/babelia/1143247154_850215.html.

Labrador, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.

Mainer, José Carlos; Juliá, Santos (2000). *El aprendizaje de la libertad: 1973-1986*. Madrid: Alianza.

Martínez, Guillem (2012). *CT o Cultura de la Transición. Crítica a los 35 años de cultura española*. Barcelona: DeBolsillo.

Mendoza, Eduardo (1991). *Sin noticias de Gurb*. Barcelona: Seix Barral.

— (2001). *La aventura del tocador de señoras*. Barcelona: Seix Barral.

— (2006). *Mauricio o las elecciones primarias*. Barcelona: Seix Barral.

Moix, Llàtzer (2006). *Mundo Mendoza*. Barcelona: Seix-Barral.

Ros, Violeta (2013). «Representaciones de la transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática». *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, vol. 14, n.º 20, diciembre, págs. 149-169. Disponible en: www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2013v14n20a07.

Saval, José Vicente (2003). *La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Madrid: Síntesis.

Vázquez Montalbán, Manuel (1985). *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Planeta.

Reflexiones en torno a la poesía escrita en contextos de terrorismo de Estado. El caso de Chile 1973-1990

Ashle Ozuljevic Subaique

Resulta razonable plantear algunas de las nociones desde las cuales nos acercamos al género lírico, sobre todo en el marco de una investigación en la que el corpus se encuentra históricamente delimitado, de manera estricta, por acontecimientos sociopolíticos específicos, como en mi caso es la dictadura pinochetista (11 de septiembre de 1973 – 11 de marzo de 1990). Esta aproximación pone sobre la mesa la relación entre el lenguaje y la potencialidad con la que desarrolla, junto con el universo emocional, el ámbito cultural, estético y político en el que se sitúa, y el contexto de producción desde el cual los actores literarios desarrollaron los proyectos poéticos que analizo; en mis palabras, de qué hablamos cuando hablamos de leer poesía circunscrita a un contexto, cómo interactúan los conceptos «hablante lírico», «testimonio», «experiencia», «poesía de circunstancia», «historicidad» y «subjetividad».

Se ha señalado que la creación literaria se basa en la experiencia vital y se parte del fundamento de que esta no es un mero espejo de la realidad. Para enfocarme en el sujeto de la enunciación, he desarrollado un itinerario por autores que han reflexionado en torno a los grados que separan autor y hablante, y obra y realidad a la que esta alude, descubriendo caminos en varias direcciones y con diversidad de ideas, desde Aristóteles en su *Poética* (335 a.C.), pasando por Johann Peter Eckermann (*Conversaciones con Goethe*, 1836), hasta teóricos actuales como Dominique Combe («La referencia desdoblada», 1996), Robert Langbaum (*Poesía de la experiencia*, 1996), Pere Ballart (*El contorno del poema*, 2005), Carlos Battilana («Poesía, política y subjetividad», 2004) y Edgardo Dobry («Pensar en poesía», 2021), entre otros.

La ruta teórica trazada ha resultado ser sumamente enriquecedora para establecer el punto de análisis de los poemas que forman mi corpus de análisis, por lo que expondré aquí parte de esas reflexiones, además de nuevas preguntas y cuestionamientos, auténtico objetivo de este trabajo. Este capítulo se desarrolló en paralelo a la lectura y análisis de poemas escritos por chilenos entre 1973 y 1990, que suscitan ellos mismos un cuestionamiento en torno a la lectura de la poesía como un discurso que se escribe a la par que discurso oficial, en

un código propio, pero reflejando las condiciones contextuales de su escritura, no un discurso testimonial, sino uno que lo excede, a través de su carácter lingüístico, evasivo, permeable y abierto, donde yace la exigencia intrínseca a ser interpretado: «el estigma de su insuficiencia constitutiva» (Adorno, 2004: 221). En algo que podría resumirse en estas líneas, radica una reflexión acerca de la lírica en situaciones de emergencia, lo que abre el debate sobre conceptos como el hablante lírico, la máscara, la constitución del lenguaje poético, el compromiso con sus contextos. Porque ¿qué sucede cuando la experiencia vital, el *Erlebnis* que menciona Goethe, es una experiencia que se halla en lo político, en lo grupal, en lo traumático? ¿Cómo analizar el *lyrisches Ich* (Susman, 1910) si ese «ego lírico» no es solo personal, sino también colectivo? En esos casos donde la poesía confluye con el testimonio de muchos, donde la experiencia vital no es individual, sino «nuestra», la autorreferencialidad con la que Jakobson zanja el tema de la poesía se fisura, ya no habla de sí —poema— ni de sí —poeta—, sino que entra en el escenario que planteó Hölderlin cuando se preguntó: «¿para qué, poetas en tiempos de angustia?» (Dobry, 2021: 35).

1. El hablante lírico: un concepto variable a través del tiempo

Partiré de la base de la existencia de un vínculo entre sujeto empírico y hablante lírico: una relación retórica, en la que este figura a aquel. El signo de ficción no es tan cerrado como en los otros géneros literarios, por el contacto más directo de la poesía con la realidad, y podría asimilarse más a un «desvío figurado» (Jenny, en Ballart, 2005: 316), sinécdoque o metonimia en la cual lo desviado es el sujeto autobiográfico, y lo nombrado, el lírico. Ese desplazamiento lograría universalizar lo singular, pasando de un yo a un nosotros que incluye al receptor, abriendo el espacio a la compleción de lo enunciado (un tipo de ficción a partir de la subjetividad), a la receptividad emotiva que, idealmente, caracteriza la poesía lírica.

En este caso, analizando parte de la poesía chilena escrita bajo la última dictadura militar que afectó al país, específicamente las representaciones de la violencia política contra el cuerpo (martirios físicos que caracterizan algunos casos de terrorismo de Estado y que en la dictadura pinochetista se manifestaron sobre todo, pero no en exclusiva, en el secuestro, la tortura, la muerte y la desaparición de miles de personas), han surgido preguntas aledañas a mis objetivos, cuestiones que tienen que ver con el modo de leer, a qué está afectando ese «desvío figurado», si es que ocurre; hacia dónde se dirige el desplazamiento;

cómo se está universalizando la experiencia del horror y cómo determinar que no nos encontramos frente a un testimonio de este; y asimismo, si son constantes las alusiones al contexto de escritura, cómo delimitar ese tipo de «ficción subjetiva» e incluso cuál es la finalidad de estos textos poéticos.

Se puede decir que la captura de un momento y sus circunstancias a través de una óptica subjetiva sería lo que caracteriza la poesía lírica. El ordenamiento de las percepciones y estados anímicos del poeta, la «subsunción de los objetos reales en una conciencia que les da sentido..., la intimidad de la expresión lírica es aquello que hace posible, como en ningún otro género, que sujeto y objeto acaben por fundirse» (Ballart, 2005: 150); es la mirada del poeta la que nos permite ver lo poetizado, la circunstancia, la emoción que determina el tema de un poema. Según esto, son la visión del poeta y las acciones lingüísticas características de la lírica las que generan el discurso poético, el punto en el cual recae esa mirada, filtrado por dicha subjetividad; ni la emocionalidad desnuda ni la circunstancia histórica ni la declaración o testimonio autobiográfico, sino un constructo en el que todo lo anterior se encuentra diluido, no eliminado: «el sujeto lírico superaría al empírico intemporalizándolo y universalizándolo» (Combe, 1999: 152). Si asumimos que el yo lírico se renueva (pero no existe fuera del texto), se crea en y por el discurso poético, cómo desarrollamos la lectura de *Dawson* (1985), poemario de Aristóteles España escrito dentro de la prisión política de la isla que da nombre al libro. Dicho con otras palabras: si la voz del poema es una función del poema, y no a la inversa, por qué la conmoción ante estos versos: «Permanezco sentado | como un condenado a la Cámara de Gas. | [...] Hay disparos, | ruidos de máquinas de escribir, | me aplican corriente eléctrica en el cuerpo [...] | en la sala contigua golpean a una mujer embarazada» (España, 1985: 39). Cómo afrontar un texto cuyos elementos constitutivos no corresponden a un juicio de interpretación como el que plantea Adorno cuando señala que las obras esperan a ser interpretadas, diferenciando entre su contenido de verdad y la voluntad y la consciencia del autor. El esteta insiste: «Que en ellas no hubiera nada que interpretar, que simplemente existieran, borraría la línea de demarcación del arte» (Adorno, 2004: 221), lo que nos enfrentaría, entonces, no a un poemario, sino a un testimonio. ¿Es posible considerar *Dawson* un mero testimonio de la dictadura? Y *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán: ¿es un testimonio del exiliado? Si bien es cierto que corresponden a un tipo de escritura circunstancial, no puede asegurarse que son discursos testimoniales; más bien, en ellos, como actos poéticos, el contenido del poema encuentra su fundamento en la experiencia del sujeto empírico y en el conjunto de ideas que el poeta ha formado de ellas; así, el significado último de la creación poética nace en la experiencia y en ella yacen las claves para su

desciframiento; la subjetividad poética no es una simple pertenencia del poeta, sino que su yo es un hablante latente: la obra de arte está *llena* del sujeto (Adorno, 2004: 84).

Es bueno plantearse la pregunta de cómo esa experiencia vital es transformada en una experiencia estética, o incluso la de si es posible trasladar a palabras las impresiones producidas por la vivencia, si es que el lenguaje realmente puede permitirnos dicha *traducción*, o si es más bien el pacto tácito entre poeta y escritura. Sin embargo, lo que nos trae aquí es el consentimiento de que el lenguaje es un medio capaz de *decir* la muerte, de describir el horror, las emociones en medio de tormentos físicos, el estado del cuerpo y de la mente frente a la amenaza real de morir en cautiverio o, incluso, sobrevivir a la prisión y la tortura política por medio de la referencia elusiva que permite el lenguaje poético, según sabemos, autotélico, definido por su función poética; pero ¿es autotélico un poema escrito en contextos donde el horror lo llena todo? ¿Dónde quedaría la idea hegeliana del arte como conciencia de la miseria?, ¿qué hacemos con el llamado «arte comprometido» y su aspiración a una conciencia social, el rescate de la memoria?

2. ¿Poesía como documento histórico?

Si seguimos esta última idea, surge la pregunta que plantean los estudios literarios desde pasada la mitad del siglo xx: para qué sirven los poetas, o para qué la poesía en tiempos de desasosiego (Dobry, 2021: 47), lo que imputaría al trabajo poético —y, por extensión, al arte— una carga que tendría que ver, a mi parecer, con una funcionalidad que responde a necesidades externas al texto, al individuo que escribe, y que quizá se relaciona con la sociedad, resumiendo y limitando al poema, otra vez, a un testimonio de la época, a un «documento histórico». De hecho, si documento histórico es «todo aquello que puede, de alguna manera, revelarnos alguna cosa que nos permita conocer el pasado humano, lo que los hombres han pensado, han sentido, han creado o han realizado» (Ahumada Durán, 2000: 98), esto admite, dentro de las fuentes escritas, lo literario. En esta línea de pensamiento, hay estudios que consideran la poesía española contemporánea, por ejemplo, como una fuente importante para situar la cultura bajo el franquismo, y lo mismo se podría hacer en el contexto latinoamericano para entender sus recientes dictaduras. No obstante, incluso el *Diccionario de la Real Academia Española* es cauteloso, al definir que «los documentos "ilustran" y no que "reflejan", y que son "fidedignos" y no "verdaderos"» (Muro, 2017: 238). Esta es una buena noticia para

la historiografía, pues enriquece y complejiza la dimensión del documento o fuente histórica; en cambio, no lo es del todo para los estudios literarios inmanentistas a la obra, que mantienen su análisis separado del contexto, pues al defender la posibilidad de la poesía como una fuente histórica, se problematiza su definición hasta el mismo Aristóteles, conflictuando la frontera establecida por él en la *Poética* y tensando la relación entre verosimilitud y verdad o entre realidad y verdad. Para Theodor Adorno, sin embargo, el momento histórico es constitutivo de las obras de arte destacables, pues «se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento» (Adorno, 2004: 306).

Textos como *Cartas de prisionero* (1984), de Floridor Pérez, *Poemas urgentes* (1982), de Mauricio Redolés, o *Proyecto de obras completas* (1984), de Rodrigo Lira, serían inestimables según esa lectura, puesto que responderían a distintos aspectos de la vida en la dictadura pinochetista: la prisión, la tortura y exilio, y la asfixia del insilio, respectivamente. No podríamos atribuir un mérito testimonial-histórico a estos textos sin considerar que pertenecen, antes y durante, al género literario, y que, en cuanto que poesía, «al igual que el drama, representa acciones y sucesos que son exclusivamente verbales» (Herrnstein Smith en Lanz y Vara, 2017: 183) y, como tal, no son enunciados naturales, sino la representación de algo.[1] Para Juan José Lanz y Natalia Vara es esa la palabra clave y distintiva: la *representación*. Apoyándose en Paul Ricouer, subrayan la relación metafórica —y no de equivalencia— entre relato y curso de los acontecimientos y destacan que se trataría de establecer la relación metafórica de cada relato manteniendo la salvedad de que, a menudo, el pasado solo es *legible* en el discurso: «Una concepción de la poesía como "documento histórico" debe evitar todo automatismo historicista que contemple el texto poético como mero reflejo de una situación histórica y no como el resultado de una producción dentro de un sistema ideológico en constante transformación» (Lanz y Vara, 2017: 183).

Pensar en un sistema ideológico nos lleva otra vez a Adorno y el «conjunto de fuerzas insertadas en la obra» (Adorno, 2004: 84), algo que puede parecer subjetivo pero que está determinado por la presencia potencial colectiva. Adorno plantea que la obra de arte es, ante todo, algo espiritual mediado subjetivamente en su constitución objetiva, coincidentemente con lo que Lanz y Vara

1 Esto va totalmente en contra de los estudios líricos inmanentistas que Edgardo Dobry resume así: «El poema no se refiere a nada, no capta nada, no significa nada más que sí mismo: es su propio objeto y su propio fin, está clausurado en su caja de palabras» (Dobry, 2017: 42).

señalan sobre la comprensión del texto poético como un espacio en el que se negocian «movimientos simbólicos sociales, como un elemento de la estructura de campo cultural regida por la lógica del intercambio simbólico» (Lanz y Vara, 2017: 183), por lo cual es importante atender a los elementos que estructuran la cultura en que son producidos y las condiciones materiales, sin perder de vista el dinamismo y la posibilidad dialéctica que los constituye.

3. Poesía de circunstancia, poesía social, poesía comprometida

No es el objeto de esta investigación plantear una historia de Chile a través de los principales poemarios de la dictadura, sino reflexionar sobre este discurso y su inscripción en el discurso de la memoria colectiva. A lo largo de ella me he encontrado con bastantes artículos o ensayos que consideran la literatura como testimonios desde los cuales estudiar la cultura y la sociedad de una determinada época. En la narrativa de América Latina, y desde antes de las oleadas dictatoriales de las décadas de los setenta y los ochenta, ya se consideraba la violencia de sus tramas como un aspecto que emergía de los contextos de escritura de estas, condición material imperante, al parecer, en el continente. La antología *Poesía social y revolucionaria del siglo xx* (Brega, 2002) plantea la búsqueda de la reunión «tanto de las voces que se indignan ante diversas injusticias sociales como [de] aquellas que toman además abierto partido por transformaciones revolucionarias» (*Idem*: 5). En esa compilación se han reunido, justamente, poemas de la época dictatorial de Raúl Zurita, Elvira Hernández, Gonzalo Rojas y Gonzalo Millán; poesía «rebelde» o poesía «social» que por otros poetas o teóricos se ha señalado como agotada, insuficiente, en una «engañosa condición de documento histórico, [...] [que] rechaza cualquier complejidad metafísica e intrafísica y toma la realidad tal como se presenta, en su evidencia» (Muro, 2017: 245). En Chile, esta poesía «comprometida» contaba con connotados detractores, entre ellos, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn y el Colectivo Acciones de Arte (CADA), quienes apostaban por una poesía más atenta a los elementos constitutivos, intrínsecos, que posibilitaran un contradiscurso renovado. En 1979, Lihn señaló que los nuevos escritores «se comprometían con la realidad, pero no con la poesía» (Valdés, 2017: s/p), y Rojas, incluyendo su producción de esa época, desdeñaba la «poesía de circunstancia [porque,] cuando la palabra poética se hace instrumento de combate y nada más, pierde en concentración expresiva, en iluminación del ser y la realidad, y hasta en veracidad del sentimiento. Se hace difusa, ingeniosa y sensiblera» .

¿Es la «poesía comprometida» lo mismo que la «poesía de circunstancia»? No necesariamente. «Poemas de ocasión» (o *Gelegenheitsgedichte*, como los llamaba Goethe) es uno de los conceptos en los que se apoya Dominique Combe para su ensayo «La referencia desdoblada» (1996), donde sistematiza gran parte de la biografía sobre el sujeto lírico. Para él, el centro y el contenido de la poesía lírica es el sujeto poético, «el poeta», porque este representa la universalidad, al ser un arquetipo de la humanidad: el yo lírico, para Combe, «expresa al poeta en su autenticidad» (Combe, 1999: 127); recordemos que Goethe vincula la creación con lo vivido, en cuanto que «fragmentos de una gran confesión» (128). El poeta lírico, según esta mirada romántica, no es ni personaje ni máscara. Fue Goethe quien, en conversaciones con Eckermann (1836), inauguró este *Gelegenheitsgedichte* al que nos referimos. La siguiente traducción es de Paul Éluard, en 1952: «El mundo es tan grande, tan rico, y la vida ofrece un espectáculo tan diverso que nunca faltarán temas para la poesía. Pero es necesario que esta sea siempre de circunstancia, es decir, que la realidad suministre la ocasión y la materia» (Combe, 1996: 140).

Dicha poesía, vinculada a lo autobiográfico, sin caer directamente en ello, alcanza una subjetividad permitida por el yo fáctico y por su discurso contextual, histórico, geográfico y circunstancial, donde el sujeto lírico se enmarca en un espacio cronotópico determinado —el del yo referencial— y desde allí enuncia un discurso que está en función de dichas circunstancias, sin reducirse, evidentemente, a un impulso mimético.

Y es que la mímesis «es el ideal del arte, no su procedimiento práctico ni una actitud dirigida a caracteres expresivos» (Adorno, 2004: 194); es decir, que la mímica desata lo expresado, a través de un constructo que es, ante todo, lingüístico, pero que no expresa comunicacionalmente, sino «donde vibran con la prehistoria de la subjetividad [...], donde las emociones son subjetivas, son al mismo tiempo impersonales, [y] pasan a la integración del yo, no se agotan en ella» (*Ibidem*: 195). Este salvamento se encontraría en la naturaleza intrínseca del texto poético, hecho de lenguaje, de palabras. Pensamos en Lihn frente a lo más subjetivo, la instancia más privada y personal, de las pocas que no se pueden impersonalizar: la muerte.

> Nada tiene que ver el dolor con el dolor
> Nada tiene que ver la desesperación con la desesperación
> Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas
> [...]
>
> (Lihn, 1989: 13)

De manera similar, la experiencia del torturado, cuya expresión retumba en la subjetividad incluso de quienes no la han padecido:

Me engrillan nuevamente
Tengo náuseas
Empiezo a ver que todo gira
Se estrellan sus puños
en mis oídos.
Caigo.
Grito de dolor.
Voy a chocar contra una montaña.
Pero no es una montaña
Sino barro y puntapié.
(España, 1985: 29-31)

Mientras la hacen desnudarse
[...] Mientras la marcan con cruces
de yodo en ambos pezones.
Mientras le pintan con yodo
los tobillos, el bajo vientre.
Mientras le aplican los electrodos
en los lugares pintados.
Mientras le descargan la corriente.
Mientras se convulsiona entre los cables.
[...] Mientras salta en la parrilla
[...] Mientras suben el voltaje
y enronquece de gritar.
Mientras destrozan sus vísceras. [...]
Usted se sobresalta y agita.
Una vaga pesadilla la despierta.
(Millán, 1984: 20-21)

En los poemas que estudiamos, el sentido cerrado, lleno, que el discurso mimético parece plantear se quiebra, produciendo paisajes enrarecidos, con el sentido construido «a partir de un nuevo estatuto enunciativo que modela textos cuya referencia nada explicita respecto del contexto histórico de la dictadura; o bien textos donde sus síntomas y efectos residuales aparecen referidos de manera dislocada, recurrente, enumerativa y también inconclusa» (Battilana, 2004: 46). Se puede decir el horror, pero no será *el* horror, no será la prisión, ni el exilio, ni la tortura. De lo contrario, admitiendo el poema como

la verdad, asistiríamos a una poesía que adelgaza la realidad, simplificándola en tópicos, enfocándose en algunos aspectos y abandonando otros. Muro subraya que en esa poesía «social» el estilo es también sencillo, informativo, renunciándose «a la belleza, a la sutileza, a la expresión trabajada y personal, en aras de la claridad» (Muro, 2017: 245).

A mi modo de entenderlo, no se puede omitir el contexto, la condición de escritura, ni se puede observar la experiencia detrás del poema lírico sin admitir que es uno de «varios posibles sentidos» (Hamburger, 1995: 172), pues el poema es el objeto de un proceso lingüístico construido sobre la base de la realidad que en ese proceso es transformada, felizmente, en *uno de varios posibles sentidos* que como lectoras queremos alcanzar. Si bien el poema moderno nace en la experiencia, aquello no tiene que ver con la racionalización, sino con la intuición de «la "vida de las cosas", aquello que percibimos en los instantes de experiencia inmediata, sin ayuda del análisis» (Langbaum, 1996: 78), elaborando y reelaborando un significado que no se nos otorga de modo explícito. Esto se relaciona con el proceso lingüístico que ocurre en el poema, no uno de subjetivización pura, sino uno en que el sujeto «se amolda tanto más íntimamente a la experiencia colectiva cuanto más esquivo se vuelve a su expresión lingüística objetualizada [...]. Lo que habla desde el arte es verdaderamente su sujeto, ya que habla desde él y no es expuesto por él» (Adorno, 2004: 279). Volviendo a Robert Langbaum: «El poema es el tiempo que el poeta precisa para descubrir la significación de una experiencia. Y, en ese sentido, también el poema es experiencia, avatar y círculo, método y camino, proceso y transcurso, curso y discurso. El poema le ocurre al poeta» (Langbaum, 1996: 26). El poema, podemos decir, enseña al sujeto que enuncia algo sobre sí mismo.

En el caso de la poesía escrita en contextos de urgencia, el poema enseña al colectivo algo sobre sí mismo, sobre su emergencia discursiva, a través de una construcción polisémica cuya información no literal, cifrada, exige decodificación, lo que permite el arribo a otras compleciones.

4. Lo colectivo en la poesía

Aunque estemos de acuerdo en que lo social deja huella en la estructura del poema, lo político no es ni podría ser lo fundamental, como tampoco la exigencia de un efecto de ese tipo. Señalamos esto a la vez que tenemos en mente la importancia que Millán le concede a la memoria, por ejemplo, o sabiendo que varios poetas sufrieron en Chile la prisión política (Raúl Zurita, Clemente

Riedemann, Mauricio Redolés, Elvira Hernández, Jorge Montealegre, Floridor Pérez, Aristóteles España...), que muchos otros tuvieron que soportar el exilio, la separación geográfica y familiar, y que algunos no aguantaron la atmósfera de terror, la desvinculación social, generacional, la violencia, y dejaron una obra inconclusa: Víctor Fazio (*Esqueletos para un corazón*, 1974), Armando Rubio (*Ciudadano*, 1983), Rodrigo Lira (*Proyecto de obras completas*, 1984). Sus obras no podrían ser consideradas como textos históricos, periciales, testimoniales o memorísticos; tampoco como autobiografías o memorias del trauma. El tratamiento lingüístico de esos y otros libros, el trabajo de la forma en conjunto con las temáticas que transitan, desborda lo personal, lo anecdótico, y, sin volverse herméticos, impiden que el discurso hable de manera abierta sobre su individualidad o su circunstancia; son poemas que tienden a lo colectivo. En su mayoría, en estos textos colapsan tanto el espacio físico (ya se trate de pasajes urbanos o naturales, se extreman y dejan de corresponder a territorios transitables, reconocibles) como el subjetivo, el individuo. Son voces fragmentadas, múltiples. Constituyen un discurso coral, superpuesto, incómodo, mutilado, silenciado, con omisiones notorias y anomalías que tensan un discurso «normal». Aun en las obras más tradicionales, la presencia del nosotros es notoria, una construcción colectiva que va configurando caleidoscópicamente una identidad nacional, subjetiva, ocupada en la memoria no como hecho concreto y tangible: no es importante el recuerdo, sino el acto de recordar; no es importante si el poema sirve o no como «documento histórico», sino el acto de escritura en esa articulación histórica.

La médula del asunto es, finalmente, cómo podemos establecernos en la recepción de la poesía lírica frente a los sujetos lírico e histórico de un acto de habla escurridizo, inaprensible y, sin embargo —tal vez por eso—, conmovedor. Donde quiera que nos situemos, ya sea en la separación radical o en la fusión de ambos, surgirán problemáticas: la ficcionalización del sujeto, el fingimiento de lo cantado, la deshumanización-abstracción del mundo que enuncia, etc. Tal vez lo más acertado no sea establecer esa oposición, sino, más bien, entender que la contraposición que existe es entre sujeto lírico y sujeto autobiográfico, en el sentido estricto de la palabra, entendido como sujeto del enunciado, en el cual se confunden autor y personaje el cual, a través del «pacto autobiográfico», nos impele a creer que habla «la persona misma».

5. Poesía y ritual, espacio de la memoria

Antes he hablado de memoria. Si consideramos el lenguaje poético en su concepción ritualística, asociando la perspectiva social y la individual, incorporando el rito a la «crítica ética» de la poesía, esto es, «uniendo el rito social ilimitado con el pensamiento individual ilimitado» (Herrera Pardo, 2013: 71), podemos arribar a lo señalado por Gonzalo Millán, quien resumía en tres los elementos con los cuales construir poesía: «unos le ponen más memoria, otros más tiempo o más lenguaje, pero esos son los elementos primordiales» (Millán, 2006: 32). No es raro que así lo plantee, considerando que de su obra se han extraído interpretaciones referidas tanto al detallado trabajo sobre el lenguaje como a la importancia de la memoria, la construcción de «los lugares de la memoria» en el sentido que Pierre Nora (1984) propone, en cuanto que lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria colectiva, los cuales, para poetas exiliados, como Gonzalo Millán, Eduardo Embry u Omar Lara, fueron centrales. Aun así, para llegar a una conclusión que señalase algunos de los poemas como constitutivos de «lugares de la memoria», hace falta la interpretación, la interrogación sobre ese «contenido de verdad», la asimilación de la «insuficiencia constitutiva» (Adorno, 2004: 221) de la obra poética. Si bien Aristóteles plantea que la literatura aventaja a la historia porque esta se ocupa de lo particular, de lo realmente sucedido, mientras que aquella ostenta los fueros de lo universal y lo posible, se hace evidente que es lo universal, lo colectivo, a lo que aspira también la poesía. Resulta una obviedad hacerlo explícito: el testimonio es individual, privado y valioso en sus términos. La poesía lo es en otros; pero más allá de eso, en efecto, «la poesía es independiente de la noción de realidad factual, empírica, y también de la de verdad. Junto a ellas (o frente a ellas), la literatura pone en pie un mundo autónomo, autorreferencial, sustancial en sí mismo» (Muro, 2017: 238). La poesía de aquel periodo refleja emociones que suscita el contexto; emociones que vehiculan cierta atmósfera: la violencia, el miedo, el hartazgo, el horror, la parálisis. Un texto como el canto «25»[2] de *La ciudad* (Millán, 1979), aunque pueda rastrearse hasta las circunstancias que lo inspiraron, no las imita, media el contenido de verdad, aproximándose al contexto por un estado anímico más que mimético.

2 «Apareció. | Había desaparecido. | Meses después apareció. | La encontraron. | La encontraron con un alambre al cuello. | La encontraron en una playa con un alambre al cuello. | La encontraron en una playa. | Con la columna rota y con un alambre al cuello» (Millán, 1979: 47).

El hablante lírico, según esto, es la voz de un sujeto que ha establecido las relaciones entre las cosas de un modo poético y que ha hecho con los sentimientos y pensamientos, una disposición discursiva, el objeto de lenguaje que recibimos como palabra poética, que reposa en la repetición de la memoria y la transgresión de ella, en un movimiento que va más allá, con miras al futuro. Incluso si «la facultad maestra del lirismo no es tanto la imaginación como la memoria, pues la poesía ofrece la verdad de la vida» (Combe, 1996: 128), es imposible para cualquier receptor llegar a la experiencia original, al «motivo ordinario» que dio origen a un poema; lo importante de la práctica lectora no es llegar ahí, sino la experiencia estética que nos produce.

A lo largo de esta investigación he visto cómo para el discurso posdictatorial se ha considerado aledaño y complementario el discurso testimonial literario. Dentro de la narrativa, son muchas las obras que en el Cono Sur forman parte de una especie de canon de narrativas dictatoriales, la gran mayoría escritas por supervivientes a los campos de prisioneros. En ellos, los estudios literarios tienen la misión de dilucidar la frontera entre autoficción y textos autorreferenciales; sin embargo, se sostienen en el carácter ficticio de las narraciones. En poesía, los estudios apelan en mayor medida a la complejidad de dichas manifestaciones, pero no siempre asientan las bases en el carácter no-testimonial de estos textos. Carlos Battilana realizó una investigación en torno a la poesía argentina de dictadura, subrayando la operación que esta significaba:

> Uno de los problemas inmediatos que se presentan aquí consiste en analizar de qué modo la poesía pudo hablar de la represión política y del terrorismo de Estado, liquidando las formas de figuración mimética. Es decir, bajo qué nuevos presupuestos estéticos logró *decir* esa experiencia, sin volverse documental o testimonial (Battilana, 2004: 44).

En Chile como en Argentina, lo cierto es que, por la censura y la propia impotencia del lenguaje en estos contextos, el *mensaje* se quebró, de modo que esa ruptura se extendió a la forma: el mundo simbólico colapsó, agotándose, optando algunos de los autores por eludir el léxico referencial, que los habría dejado en evidencia frente a los mecanismos de control del Estado, pero no solo por eso, sino para experimentar otros modos de *decir* el horror. En ese sentido, Battilana también hace una observación importante: «En realidad, no sería justo afirmar que la poesía de esos años evitaba hablar explícitamente solo para sortear la censura» (Battilana, 2004: 45), y es que, en estos como en otros casos dictatoriales, la elisión no el único mecanismo lírico ni el más importante; había una preocupación por articular de otro modo esta realidad

inédita para aquella época, era poesía que reflexionaba sobre sí misma, sus capacidades y accesibilidad, en todos los sentidos, y por lo tanto se desarrollaba de manera imprecisa, elusiva, fragmentaria, desbordada, multívoca, con aspiraciones de ser, también, colectiva, aunque eso significara ser mutilada, alcanzando así un alto nivel de coherencia para con sus condiciones materiales de escritura. Así lo hicieron los poetas del insilio, con poemas más herméticos, sujetos líricos fragmentarios, esquizoides, encerrados y con un lenguaje impotente; los poetas del exilio y sus poemas escindidos del nuevo territorio, centrados en un lugar otro, en el allá idealizado, en el ayer imposible, suspendidos entre dos realidades, pero sin habitar ninguna.

La línea es delgada y se mueve en torno a poder atribuir una reflexión acerca de la poesía y el contexto político de producción, analizando esa relación sin caer en una lectura documental, testimonial, sino en su desborde, la multiplicidad y universalidad que permite la poesía, situándonos en el complejo discurso emocional o histórico que puede desarrollarse sobre la dictadura, incorporado al proceso lingüístico, retórico, eufemístico, simbólico y emocional ese otro proceso, el de la fragmentación social, política y física: la escritura de esa vulnerabilidad, que a través de la poesía interviene socialmente al corroer el lenguaje tradicional, rompiendo el sentido fijo para provocar su ampliación. Nos situamos en la reflexión que ubica en la poesía un «terreno de disputa sobre los límites y posibilidades del método científico en las ciencias humanas» (Dobry, 2021: 45), pues, de algún modo, hacemos recaer sobre ella cuestiones históricas, sociales, representativas de un contexto. Y, sin embargo, no es simplemente eso, sino la recepción de la poesía como una revelación, la sombra de periodos de desamparo y orfandad proyectada a través de ella. En ese sentido, no es lo que se dice (como mímesis o representación), sino cómo se dice, la articulación del lenguaje, su organización, caos o estructura a través de la cual el texto se comunica. Esta área de los estudios de poética reflexiona sobre la poesía como un sitio en el que se manifiesta un malestar; y destaca por su importancia para entender el desasosiego que caracteriza el final del siglo xx y el inicio del xxi, cuando «los poemas de Mandelstam o de Celan, e incluso de Hölderlin, [son] leídos como síntoma o testimonio, como documento histórico o sociológico, en un movimiento contrario al inmanentismo del estructuralismo y la deconstrucción» (Dobry, 2021: 49), pero sin hacerse cargo de los aspectos líricos o formales, que también son decisivos si pensamos en lo político que significa que el lenguaje poético se resista a ser meramente representativo de lo externo al texto corroyendo lo más social y transversal que tiene un Estado, su lengua. Esta tensión aparece en *Purgatorio* (Zurita, 1978), que a partir del primer poema roe el lenguaje correcto, el lenguaje formal e incluso el poético:

Me amanezco
Se ha roto una columna
Soy una Santa digo
(Zurita, 1978: 15)

O en *La bandera de Chile* (1987) de Elvira Hernández, que alude a un dicho popular modificándolo para que hable desde la represión, el miedo y la precariedad:

Come moscas cuando tiene hambre La Bandera de Chile
en boca cerrada no entran balas
(Hernández, 1991: 14)

Estos y otros, textos de la época transformaron el modo de expresión tradicional en la poesía chilena como un reflejo de esa rearticulación del contexto, de la necesidad de superación de un censo externo, político, que imposibilitaba o castigaba un lenguaje expresivo, volviendo la escritura en sí misma un acto de resistencia, violentándola, empujándola a búsquedas de reordenamiento, (re)semantización y (re)traducción de los sujetos escindidos: «El mayor aporte y la máxima función que la poesía puede arrogarse: ampliar el campo del sentido, cuestionar el sentido impuesto cuando este se halla a punto de coagularse» (Battilana, 2004: 42), o cuando está, como en esos casos, endurecido, atado, prisionero.

La pregunta es cómo la poesía escrita y publicada en la época manifestó esa incomodidad, esa atmósfera, superando las barreras de silenciamiento y opresión, con lo que plantea, a fin de cuentas, una reformulación de sí misma, de su capacidad expresiva, de cómo refleja aquello que no puede enunciar, cómo enuncia lo irrepresentable, las zonas imprecisas de las que trata la brutalidad y la vulnerabilidad, proponiendo un discurso que dice la experiencia límite a la que estaba sujeta.

No se busca plantear aquí un modo único o «correcto» de leer poesía lírica, ni nos cobijamos bajo ninguna teoría crítica cerrada a cal y canto; más bien, estos párrafos responden a la necesidad de situarnos frente a un objeto complejo desde la correspondiente complejidad del análisis. Se pretende explicar que no leemos poesía como una confesión o un testimonio, pero que tampoco vemos viable preguntarnos sobre la ficción o la verdad del texto: lo expresado en los poemas corresponde a una *verdad*, la verdad del poema, en la que se han desarrollado las operaciones retóricas necesarias para que exista como discurso que pervive más allá de sí; la verdad de un sujeto que se ha expuesto a sí mismo

a través de una voz que puede ser, como parte del artificio deliberado que es la escritura, autónoma.

Finalmente, esta es una reflexión sobre creación poética y contenido testimonial, incluyendo en este la situación histórica de los autores. Se puede decir que, para un acercamiento al poema, además de considerar su naturaleza lingüística, es enriquecedor considerar el «recurso filológico» que plantea Umberto Eco, los elementos que reconstruyen su situación. En este caso, pensar que, entre los aspectos de los que se ocupan los poemas que componen el corpus, se encuentra parte de la memoria histórica y social del Chile de la dictadura y que en ellos está también la creación de un sentir colectivo, de una identidad nacional, a través o a partir de la experiencia del terrorismo de Estado y toda su represión. Me parecen precisas las palabras de Octavio Paz acerca del poema: «Es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel poeta y de esta o aquella sociedad. Es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórico es contradictoria. Produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, antihistoria» (Paz, 1974: 9).

Si el *objeto* que se escribe tiene referencia en el mundo real, el poema bien puede considerarse el portavoz de dicha era, y al poeta, el sujeto que, a través de su capacidad sensible e impresionable, de sus posibilidades lingüísticas, retóricas y figurativas establece en su discurso la cualidad de emisor del colectivo, pudiendo expresar las conmociones y dolencias colectivas, permitiéndonos ingresar en el espacio reflexivo que el texto abre para nosotras, las lectoras.

Bibliografía

Adorno, Theodore (2004 [1970]). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Ahumada Durán, Rodrigo (2000). «Problemas y desafíos historiográficos a la epistemología de la historia (segunda parte)». *Comunnio*, n.º 3, págs. 83-125.

Aristóteles (2000 [335 a.C.]). *Poética*. 5.ª ed. Trad. de José Alsina Clota. Barcelona: Icaria.

Ballart, Pere (2005). *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado.

Battilana, Carlos (2004). «Poesía, política y subjetividad». *Cuadernos del Sur: Letras* [en línea], n.º 34, págs. 39-50. http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100004&lng=es&nrm=iso [consulta: 10/6/2022].

Brega, Jorge (2002). *Poesía social y revolucionaria del siglo xx*. Buenos Aires: Ágora.

Combe, Dominique (1999 [1996]). «La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía». En: Agamben, Giorgio *et al. Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, págs. 126-153.

Dobry, Edgardo (2021). «Pensar en poesía». *Caracol*, n.º 21, págs. 36-55.

España, Aristóteles (1985). *Dawson*. Santiago de Chile: Bruguera.

Hamburger, Käte (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.

Hernández, Elvira (1991 [1987]). *La bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Herrera Pardo, Hugo (2013). «Poesía en la distancia en Valparaíso: exilio, memoria y lugar de enunciación en Eduardo Embry, Luis Mizón y Osvaldo Rodríguez Musso». *Taller de Letras*, n.º 52, págs. 69-84.

Langbaum, Robert W. (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares.

Lanz, Juan José; Vara, Natalia (2017). «Introducción: La poesía como documento histórico. Una propuesta crítica». *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, vol. v, n.º 2, págs. 181-195.

Lihn, Enrique (1989). *Diario de muerte.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Millán, Gonzalo (1979). *La ciudad*. Quebec: Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine.

— (1984). «Poemas». *Contramuro*, n.º 12, págs. 11-22.

— (2006). «La cultura en Chile sigue siendo la rueda de repuesto». *El Periodista*, n.º 106, págs. 32-33.

Muro, Miguel Ángel (2017). «Peculiaridades de la poesía como documento histórico: algunos casos contemporáneos españoles». *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, vol. v, n.º 2, págs. 237-252.

Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.

Valdés, Adriana (2017). «Entrevista: La ensayista Adriana Valdés aporta los testimonios de poetas chilenos en tiempos del exilio». *Actualidad UIMP* [en línea]. www.uimp.es/actualidad-uimp/la-ensayista-adriana-valdes-aporta-los-testimonios-de-poetas-chilenos-en-tiempos-del-exilio.html [consulta: 23/5/2022].

Zurita, Raúl (1978). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

La intencionalidad en la loa del festejo de corte *Amor, industria y poder*, de Lorenzo de las Llamosas

Cristina Ruiz Gallardo

Lorenzo de las Llamosas llegó a la corte española de la mano de la familia de su mecenas y protector don Melchor de Navarra y Rocafull, duque de Palata, quien fue virrey del Perú entre los años 1681 y 1689. En 1691, Llamosas y el duque partieron hacia la corte española, pero este no finalizó la travesía, pues enfermó en su transcurso y falleció en Portobelo. El resto de la familia Navarra y Rocafull y Llamosas continuaron el viaje y llegaron a la corte, en la que integraron al escritor, en cumplimiento del deseo y la intención del difunto duque. Llamosas aprendió a manejarse con habilidad en los círculos de influencia de la corte y encontró un nuevo mecenas en el marqués de Jódar, José Fernández de Velasco y Tovar, sobrino del condestable de Castilla, don Íñigo Melchor de Velasco.[1]

En el año 1692 compuso la fiesta cantada *Amor, industria y poder* para celebrar el cumpleaños del monarca Carlos II. En la portada de la edición príncipe de la obra,[2] aparece reflejado que se ejecutó el festejo «de orden del excelentísimo señor condestable de Castilla, Mayordomo de su Majestad, su gentil hombre de cámara y de los Consejos de Estado y Guerra, etc.», que no es otro que el anteriormente mencionado don Íñigo Melchor de Velasco, un muy influyente hombre de la corte que, según se infiere, debía de tener un buen trato con Llamosas para haberle confiado un encargo tan relevante.

1 Zugasti, Miguel (2008). «Lorenzo de las Llamosas, escritor de dos siglos y dos mundos». *Criticón*, n.º 103-104, págs. 273-294.

2 *Amor, industria y poder* [Texto impreso]: *fiesta real, representada y cantada, que se hizo al feliz cumplimiento de años del rey [...] Carlos II [...] el día seis de noviembre, deste año 1692 / escriviala con loa D. Lorenzo de las Llamosas*, Sign.: A-I2, K4– 1, Madrid: [s. n.], 1692.

Loa de *amor, industria y poder*

La obra está compuesta por una loa y dos jornadas. La loa inicial del festejo, una pieza dramática breve característica del teatro clásico, consistía en una especie de prólogo cuya finalidad era siempre dirigir alabanzas al personaje ilustre para quien había sido compuesta la obra. Esta adulación se llevaba a cabo por medio del diálogo entre varios personajes alegóricos que ponían en valor los atributos y virtudes que se presuponía que adornaban al homenajeado.

En este festejo, Lorenzo de las Llamosas utiliza recursos escenográficos para complementar el diálogo entre los personajes. Aporta, así, un toque visual y le imprime mayor fuerza al conjunto con la puesta en escena.

Los personajes que participan en esta loa son: el Tiempo, el Día, tres ninfas (que representan las edades: Pasado, Presente y Futuro), Aurora, Aura, ocho damas y cinco galanes, cuyos nombres no se conocerán hasta que entren en escena.

Inicia la pieza el Tiempo, quien llama al Día para incitarle a detener el avance de esa jornada, ya que se trata de un día muy señalado. En escena hay un gran reloj dentro del cual se encuentran situadas las tres edades. El Tiempo lo detiene, dejando en el centro a la edad presente. Juntos llaman entonces a las damas y a los galanes. Al entrar en el escenario, en su primera intervención, cada uno entrega una tarjeta al Tiempo con la letra que corresponde a la inicial de su nombre.

En el texto impreso se aprecia que en las disertaciones de estos personajes destaca la aparición de un elevado número de sustantivos comunes y de adjetivos cuya primera letra está escrita en mayúscula, algo que no ocurre en el resto de la obra. Bien es cierto que en este tipo de manuscritos es habitual encontrar mayúsculas que son incorrectas ortográficamente hoy en día, pero en este caso el elevado número llama la atención. Al revisar el orden de aparición de los personajes, las palabras destacadas en mayúscula y las acotaciones que incluye el autor, se puede inferir que existe una finalidad concreta para esta peculiaridad. En el caso de la primera aparición de los trece personajes, las funciones son dobles:

1. La primera es formar un acróstico con las iniciales de los nombres de los galanes y las damas. El Tiempo coloca sobre el reloj las tarjetas con letras que le han entregado los personajes y compone con ellas el nombre del monarca. Este reloj forma parte de la escenografía y quedará fijo en el escenario durante el resto de la representación de la loa.

2. La segunda consistiría en indicar a los intérpretes que hicieran un especial énfasis en esas palabras para destacarlas en su discurso, ya que todas corresponden a dones y virtudes que se presupone que adornan al rey, o bien a acciones que le han de ser profesadas por sus súbditos.

Análisis de las intervenciones de las damas y los galanes

Las apariciones de estos trece personajes son sucesivas, excepto la primera, que queda aislada por la intervención del Tiempo acompañado por el coro. Todas presentan una misma estructura: se menciona la letra que será inicial del nombre del personaje y de las palabras destacadas y, al comenzar a hablar, se presenta, indicando su nombre, y hace su alabanza con unos versos en los que aparecen dos palabras con su misma inicial y en mayúscula.

Es el Tiempo el que los llama a todos para que entren en escena.

Canta (Tiempo)
Venid a mis voces,
escuchad mis acentos,
Cielo, Aire, Rosa, Lealtad,
Oliva, Sol
[...]

Tiempo
Soberanía y Esfera
¡venid con el Genio!
[...]

Tiempo
Veneración y Nobleza,
Descanso y Obediencia, luego
sin dilación, a mis voces,
prevenid el rendimiento.
(vv. 134-145)

Cuando todos los personajes están en el escenario, indican juntos cuál es su intención:

Él y todos
Y a los años felices del Astro Supremo
de Carlos Segundo,
por sus atributos, logrando conceptos,
la letra que empieza feliz vuestros nombres,
dedicad a las horas que voy ofreciendo.
(vv. 146-150)

La acotación que sigue a esta intervención nos señala la acción que lleva a cabo este grupo de personajes antes de iniciar sus respectivas disertaciones: «Cada uno sacó en una tarjeta la primer[a] letra de su nombre, y la dio al Tiempo, quien las puso sobre las horas en otro círculo».

El Tiempo coloca las letras sobre las doce horas del reloj y forma con ellas el nombre del rey. Los espectadores verán cómo este va apareciendo al sucederse las intervenciones.

El primero en tomar la palabra es un galán que se identifica como el Cielo y que le da al rey su primer atributo, que no puede ser otro que su incuestionable *fe católica*, que ha de ser lo principal y más destacado. Para resaltarlo aún más, es el único atributo que incluye el autor en estos versos.

1. Galán
Pues yo con la C que empieza
mi nombre, pues soy el Cielo,
de Católico le doy
el atributo primero.
(vv. 154-157)

La siguiente intervención pertenece de nuevo a un galán. En este caso se presenta como el Aire y entrega al rey las palabras «Augusto», refiriéndose a él como algo sagrado y digno de veneración, y «Águila», considerada la reina de todas las aves.

2. Galán
Yo, pues siendo Aire en su aplauso,
hago fatigar el viento
con el renombre de Augusto,
la A a sus grandezas ofrezco.
[...]

Llega,
si Águila luciente
bate las esferas.
(vv. 161-166)

Entra en escena entonces una dama. Se presenta como a Rosa y ofrece el término «Religioso», continuando con la línea de referencia a la religión católica que había abierto el primer galán. Refiere su veneración religiosa hacia el monarca como a un dios. El orbe cuyos «Rayos» destaca se puede identificar con la esfera terrestre, con la celeste y también con uno de los símbolos que sostiene el monarca en las manos, junto con un cetro, objetos que simbolizan el poder del rey. El personaje indica que su veneración es mayor que la que profesa a Marte, dios de la guerra, y a Adonis, el dios griego de mayor belleza física.

1. Dama
Yo que soy Rosa en la R,
Religioso le venero,
pagándole a mejor Marte
lo que a otro Adonis le debo.
Llega
pues Rayos el orbe
sus armas respeta.
(vv. 167-172)

La segunda dama interviene a continuación, identificándose como la Lealtad y calificando el trono sobre el que se sienta el monarca como «Liberal», que, como define el *Diccionario de autoridades*, significa: «Generoso, bizarro, y que sin fin particular, ni tocar en el extremo de prodigalidad, graciosamente da y socorre, no solo a los menesterosos, sino a los que no lo son tanto, haciéndoles todo bien». Remata su intervención nombrando la «Luz de dos orbes», en referencia, quizá, al terrestre y al celeste.

2. Dama
La L en mí que soy Lealtad,
firme solio de su asiento,
le celebra Liberal
en mis felices aumentos.

Llega,
si Luz de dos orbes
triunfa a las estrellas.
(vv. 173-178)

La siguiente en intervenir es la tercera de las damas. Esta se presenta como la Oliva,[3] por lo tanto identifica al monarca con el símbolo de la paz, al que llama «Óptimo» porque proporciona bienestar a su pueblo en todos los aspectos, le protege, le da «gloria» por los logros del Imperio español y le proporciona «alimento», sustento para que pueda tener una buena vida. Por último, le llama «Ornato[4] del cielo», adorno celeste.

3. Dama
Yo con la O pues soy la Oliva,
Óptimo lo aclamo, puesto
que mis ramos y mis frutos
unen gloria y alimento.
Llega,
si Ornato del cielo
se miran sus prendas.
(vv. 179-184)

A continuación, entra en escena el tercero de los galanes. Se presenta como el Sol, el astro rey, y, como le indica «culto Supremo», el centro del universo, ya que su luz es la fuente de la vida en la Tierra, es algo «Sagrado».

3. Galán
Yo que soy el Sol, la S
con el culto de Supremo
doy a sus luces, pues solo
de su resplandor aprendo.
Llega,
pues que más Sagrado
manda con influencias.
(vv. 185-190)

3 *Oliva*: «Lo mismo que Olivo». *Diccionario de autoridades*.
4 *Ornato*: «Adorno, atavío, aparato y composición». *Diccionario de autoridades*.

La siguiente intervención, a cargo de la cuarta de las damas, utiliza la misma letra que la intervención anterior, la S, y se identifica como la Soberanía, el poder sobre todo y todos.[5] Después añade los atributos de «Sabio» y «Suave»,[6] es decir, agradable.

4. Dama
Yo, que la Soberanía
soy, con otra S le ofrezco
el atributo de Sabio
a su celestial talento.
Llega,
porque más Suave
seriedad aprendas.
(vv. 191-196)

A continuación, la quinta dama toma la palabra y se presenta como la Esfera, identificándose con la esfera terrestre y con la celeste, recalcando la idea ya mencionada con anterioridad del orbe. «Excelso» y «Estrella» son las otras dos palabras destacadas, ambas relacionadas con esa esfera celeste.

5. Dama
Yo con la E, pues soy la Esfera,
fiel le consagro el de Excelso,
pues soberano gobierna
los ámbitos de su imperio.
Llega,
pues de sus dominios
es feliz Estrella.
(vv. 197-202)

Continúa la loa con la intervención del cuarto galán. En esta ocasión la letra inicial elegida es la G y el personaje se presenta como el Genio,[7] mencionando aquí otra de las virtudes que le otorgan al monarca: la inteligencia.

5 *Soberanía*: «Alteza, y poderío sobre todos». *Diccionario de autoridades*.
6 *Suave*: «En sentido moral vale blando, deleitable, agradable, y fácil». *Diccionario de autoridades*.
7 *Genio*: «La natural inclinación, gusto, disposición y proporción interior para alguna cosa: como de ciencia, arte, o manifactura». *Diccionario de autoridades*.

Se destacan dos palabras: «Genial», refiriéndose al propio genio como un buen don para un rey, y «Gloria», referido nuevamente al orbe.

4. Galán
Yo que el Genio soy, le aclamo
con la G por grande, viendo
que en culto de otro monarca
este fue Genial obsequio.
Llega,
pues Gloria del orbe
la luz le venera.
(vv. 203-208)

El siguiente personaje en intervenir es la sexta de las damas. En este caso se presenta como a Veneración, actitud indispensable que han de profesar los súbditos a un monarca. Destaca la palabra «Vocal», calificada de «postrera», haciendo referencia a la letra *u*, ya que en el siglo xvii se utilizaba en muchas ocasiones con valor de *v*.[8] La segunda palabra escogida es «Virtud», definiendo con ella a esa Veneración que está hablando, porque es una virtud que se ha de alentar en los súbditos.

6. Dama
Yo, que por Veneración,
con postrer Vocal empiezo,
con humildes cortedades
vigilante le celebro.
Llega,
pues, Virtud, anima
tanto como alienta.
(vv. 209-214)

La séptima dama toma la palabra y se identifica como la Nobleza» alabando al «Noble» espíritu del monarca, identificándolo como el «Norte», el punto cardinal que siempre es referencia.

8 «Según Lapesa (1981: 200), durante la segunda mitad del siglo xvi y la primera del xvii se producen cambios en el consonantismo que suponen el paso del sistema fonológico medieval al moderno: 1. Continúa la distinción entre los fonemas /b/ oclusivo (escrito b) y /v/ fricativo (con grafía *u* o *v*)». En: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-lengua-en-la-espaa-de-los-austrias-el-siglo-xvii-0/html/00f4e730-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

7. Dama
Yo, pues, que soy la Nobleza,
dándole la N pretendo
aclamar Noble el sagrado
espíritu de su aliento.
Llega,
pues Norte le siguen
leales las finezas.
(vv. 215-220)

Entra en escena entonces el quinto galán, que se presenta como el Descanso, algo preciso para un cargo tan arduo como el que desempeña el monarca y que, sin duda, le hará ser más brillante y certero en sus decisiones. En este caso, en los versos siguientes destaca los calificativos «Discreto», en referencia a la veneración que le profesa, y «Divino», matizado con un «casi» que lo precede, de manera que no le da el título de deidad, pero le aproxima a una.

5. Galán
Yo, pues que soy el Descanso,
con esta D que le ofrezco
aumento sus atributos,
venerándole Discreto.
Llega,
pues, casi Divino
la atención le idea.
(vv. 221-226)

Antes de la intervención de la última de las damas, la octava, aparece una acotación: «Quedaron las doce letras sobre las doce horas, de suerte que decían el nombre del rey» (*Ibidem* 2: 4).

En ella se revela el efecto escenográfico ya terminado. Al colocar en el reloj, sobre las horas, cada una de las letras que los personajes le han entregado al Tiempo, en su orden de aparición (Cielo, Aire, Rosa, Lealtad, Oliva, Sol, Soberanía, Esfera, Genio, Veneración, Nobleza, Descanso y Obediencia), se puede leer el nombre del monarca: «Carlos Segvndo». Este quedaría completo y a la vista en el centro del escenario. La *O* final se situaría en el centro del reloj, como círculo, orbe, símbolo de las esferas celeste y terrestre, y centro del universo, como de forma simbólica se considera al monarca.

Habla entonces la última de las damas, la octava, que se presenta como la Obediencia y se ve interrumpida por el Tiempo, el cual señala que la obediencia no es algo que deba practicar un rey, pero sí sus súbditos.

8. Dama
Yo en fin, que soy la Obediencia
con la O [...]
(v. 235)

En su siguiente intervención, el Tiempo se refiere a ese nombre que se ha formado en el reloj como «el nombre de nuestro dueño» (*Ibidem* 2, v. 253).

A continuación, anuncia que no son suficientes estos atributos que se han mencionado y que han de rendir halagos al rey, así que pide a las damas y a los galanes que así lo hagan.

De nuevo hablan las ocho damas y los cinco galanes, en el mismo orden que lo hicieron en su primera aparición. En esta segunda ocasión, las intervenciones son cantadas, todas consecutivas, en estrofas de cuatro versos, que incluyen una o dos palabras con las iniciales destacadas de nuevo en mayúsculas.

1. Galán (Cielo)
Sagrado Día, gustoso
tus órdenes obedezco.

Cantan
Pues Católico y sacro
numen te juzgo,
en mis astros te ofrezco
encender Cultos.

Canta 2. Galán (Aire)
Pues el Aire, tu fama
tiene tan lleno,
yo consagro mi aplauso
a tus Aciertos.

Canta 1. Dama (Rosa)
Si Religioso y justo
vive tu pecho,
contarán tu virtudes
Rendidos Reinos.

Canta 2. Dama (Lealtad)
Si Liberal te admira
el que te atiende,
yo daré a tus escudos
muchos Laureles.
[...]

Canta 3. Dama (Oliva)
Si por Óptimo mandas
los corazones,
tantos como rendidos
mandarás Orbes.

Canta 3. Galán (Sol)
Si Supremo te admiro
cuando te nombro,
yo he de gastar los cielos
en darte Solios.

Canta 4. Dama (Soberanía)
Cuando Sabio te debo
tantos favores,
contaré por deseos,
tus Sucesiones.

Canta 5. Dama (Esfera)
Pues Excelso la esfera,
llega a adorarte,
numerarán mis astros,
a tus Edades.
[...]

Canta 4. Galán (Genio)
Para que tan Glorioso
todos te vean,
he de elevar los Gustos,
a tus grandezas.

Canta 6. Dama (Veneración)
Pues Vigilante siempre
todos te adoran,
[¿]qué haré yo en ofrecerte
muchas Victorias?

Canta 7. Dama (Nobleza)
Pues que Nobles tus luces
riesgos evitan
yo a tus observaciones,
daré Noticias.

Canta 5. Galán (Descanso)
Pues Discreto te empleas
en las fatigas,
pausaré tus Cuidados
con mis Delicias.
(vv. 275-324)

[...]
Tiempo
Tú, Obediencia, pues has visto
que a mí me toca tu obsequio,
espera e irás conmigo
a prevenir un reflejo,
que sirva de Ofrenda tuya.
(vv. 325-329)

En el caso de la última intervención, la de la Obediencia, toma la palabra el Tiempo para despejar, de nuevo, cualquier duda sobre el hecho de que el monarca no ha de sujetarse a ella, sino recibirla.

El Cielo y la Rosa aparecen una vez más en la parte final de la pieza, algo que no es casual, ya que las primeras características que se mencionaron fueron «Católico» y «Religioso». Se subraya así su compromiso incuestionable con la fe católica y la institución eclesiástica.

Estos dos personajes, en diálogo con el Tiempo y el Día, culminan las alabanzas al monarca y los cuatro personajes se dirigen de forma directa al rey, con los mejores halagos, deseos y augurios hacia su persona y su reinado. En estas intervenciones el autor abandona el recurso de las mayúsculas.

Se cierra así esta loa, en la que Lorenzo de las Llamosas lleva la alabanza propia de esta pieza teatral a la escenografía, al situar el nombre del monarca de forma física y en letras mayúsculas en el centro del escenario, para así poder destacar la gran cantidad de virtudes, dones y halagos que escondía cada letra de su ilustre nombre.

Entidad e identidad literaria y estética. La evolución barroca del mito de don Juan

Cèlia Solà Rodríguez

Trabajar la complejidad barroca española en un personaje, como es don Juan, es ahondar en sus múltiples significados con el objetivo de hallar un punto en común: la preocupación de un siglo sobre la soledad de la existencia del hombre. Una idea bastante general, pero muy acorde con esta época atestada de crisis y afrentas (Elliot, 1986: 272-298; 1990: 195-216). De ahí la selección de los dramaturgos, la cual ha sido realizada con detenimiento. Con esto se quiere demostrar que, para llegar a este fin, es más que necesario pasar por Andrés de Claramonte,[1] como creador del mito literario, y por Pedro Calderón de la Barca, cuyo don Juan en *No hay cosa como callar* (1662) tiene ciertas similitudes con su predecesor y con el que será el posterior, el don Juan lozaniano, el cual se presentará en su obra *Darse celos por vengarse*,[2] su primera comedia (que quedó integrada, para que pasara lo más desapercibida posible, en su obra *Las persecuciones de Lucinda*).

Con ello, los escritores pretenden seguir la estela lopesca de «*El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [pues] parece poner fin, en 1609, a la división entre el modelo dramático griego y el gusto de un público al que, desde el Renacimiento, "nada le dicen los mitos clásicos tal cual son", como expresa Álvarez Sellers» (Juan Merino, 2018a: 177). Entonces, ¿por qué esta preocupación es tan utilizada por los escritores? ¿Acaso temen que la duda los corroa y logre consumir su propio pensamiento? Como bien destaca José Antonio Maravall, se trata de una conciencia, la «conciencia social» (1975: 307), una gran crisis que trastoca a esos hombres de principios del siglo xvii y que origina una mirada hacia lo más íntimo, a la esencia del propio ser, la cual queda conmovida por ese desorden «bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas» (Maravall, 1975: 307). En consecuencia, se puede extraer la idea de que el

1 Para ello, se ha seguido la corriente de los recientes estudios sobre cómo esta obra no pertenece al canon tirsiano. No obstante, para el buen uso de las fuentes bibliográficas aquí presentes, se referirá en las citas a Gabriel Téllez (Tirso de Molina).

2 Aunque parece ser que no es la única vez que juega con este mito. Es más: en otra obra suya, actualmente desaparecida, pero rastreada, podría haber ofrecido la cara contraria del don Juan de esta. Aquí vemos a un galán que, por querer engañar, será él el engañado, mientras que el otro sería un don Juan semejante al de Calderón y con la osadía del de Claramonte.

hombre se encuentra atrapado en un mundo lleno de crisis y contradicción, como un continuo engaño, un espejo que abarca su preocupación interior y el mundo que lo rodea; es, en definitiva, el «hombre del Barroco»:

> Al tenerse que preguntar, con más dramatismo que en otros momentos, sobre el entorno de su existencia, por cuanto la siente amenazada críticamente, el hombre del Barroco adquiere su saber del mundo, su experiencia dolorosa, pesimista, acerca de lo que el mundo es, pero también constata, con simultaneidad tragicómica, que, aprendiendo las manipulaciones de un hábil juego, puede apuntarse resultados positivos (Maravall, 1975: 324).

En otras palabras, se aprovechan de esta dicotomía para apostar por una nueva fórmula teatral en la que converja todo lo que preocupa a la propia identidad de su tiempo. De ahí que sea el mismo teatro la representación idónea para demostrar «una cierta convivencia, un contacto habitual, y lo barroco, con todas sus rupturas y sus aportaciones [...], han sido llevadas hasta el delirio por los seguidores calderonianos»[3] (García Santo-Tomás, en Arellano, 1995: 1356). He aquí la necesidad de encontrar un mito que abarcara una cuestión tan amplia y que, mediante el paso del tiempo, siguiera representando la concepción del hombre moderno y sus facetas; y ese es don Juan.

1. Primera realidad identitaria: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*

El contexto histórico y literario en torno a los primeros años del siglo xvii propició el planteamiento de una serie de cuestiones entre los pensadores, los cuales, en respuesta, plasmaron con sus testimonios los problemas de la sociedad de la época y las tensiones, a veces violentas, en las cuales quedó sumida la población. La situación obligó a trastocar el orden lógico de las cosas y, por consiguiente, provocó un cambio en la mirada de la sociedad. Aquí, en medio de una España barroca y condicionada por la pujanza de la Contrarreforma, es donde aparece Andrés de Claramonte,[4] un dramaturgo que logra escribir una pieza teatral que fue «un primer eslabón de una larga cadena de don juanes»

3 En estos «seguidores calderonianos» entraría el tercer escritor que se va a tratar: Cristóbal Lozano.

4 Como bien plasma Ignacio Arellano, «el elogio de Lisboa, entre otros objetivos, establece un modelo mítico, ideal, con el que se contrapone la corrompida Sevilla que ofrece al burlador injusta impunidad, proyectando en la obra una profundidad de implicaciones morales y sociales de gran im-

(Florit Durán, en Arellano, 1995: 1007). En este contexto, Claramonte sabe que ha de presentar cada una de las características y que ninguna puede sucumbir al azar, pues su protagonista «se configura como un auténtico vendaval erótico y [...] como un ser que goza avasallando [...] honras (la de Isabel, la de Tisbea, la de Ana y la de Aminta), normas humanas y, sobre todo, leyes divinas. Todo ello, ineludiblemente, le llevará a la condenación» (Florit Durán, en Arellano 1995: 1008). Es decir, de nuevo aparece la cuestión de qué es el hombre y hacia dónde va, la intriga por ver cuál es el fin de la existencia desde el punto de vista de un personaje de creación mitológica y legendaria, cuya trascendencia artística vencería al paso del tiempo. No es más que el modo de entender la concepción dramática de este personaje: «explorar la obra de tal modo que todas sus partes recobren el sentido emocional, ideológico y sentimental que debieron tener en el siglo xvii» (Casalduero, 1938: 9-10). Se vale de la ironía, las premoniciones, la imaginería y el lenguaje poético para dar a entender que, ante todo, hay un recordatorio que perseguirá al personaje: existe la muerte y un Dios justiciero que castiga a quienes engañan y burlan —de ahí los famosos: «¿tan largo me lo fiais?» y «quien tal hace que tal pague»—; su objetivo es lograr, como si de una partitura se tratara, un *crescendo* que eclosione en el final que todos conocemos y que resuma perfectamente las crisis que vivió la sociedad de su tiempo:

> En *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Tirso de Molina [Claramonte] representó el conflicto individuo/colectividad que tan profundamente caracterizaba a la sociedad y literatura barroca, creando, sin pretenderlo, un mito cuyo soberbio y voluptuoso discurso seduciría a decenas de escritores europeos. Su *galán* se convirtió en una leyenda atemporal, la cual sigue resonando en el público contemporáneo (Juan Merino, 2018a: 181).

Para transmitir las preocupaciones propias del Barroco y lograr dotar la obra de trascendencia, Claramonte se vale, por un lado, de los monólogos, pues muestra a través de ellos el desarrollo psicológico del personaje ante la soledad del escenario y del vocabulario que este emplea para maldecir, quejarse e incluso apasionarse. Logra, así, exponer la esencia de ese don Juan y, con ella, la de la sociedad del siglo xvii. Asimismo, el dramaturgo juega con los silencios de una manera muy cervantina que recuerda a *La Galatea* (1585). Por

portancia» (Arellano, 1995: 345). Esto es algo que se va a recuperar con la obra de Cristóbal Lozano, la cual se presentará más adelante.

otro lado, están todos los símbolos, de raíz mitológica también, que ayudan a interpretar los planos más imaginarios y los más reales, sobre todo en relación con los juramentos que hace don Juan a cada una de las damas; un procedimiento psicológico en el cual el galán se vale de algún medio, alguna argucia, para creerse eximido de tener que mantener su palabra, casi siempre, dada en matrimonio.

Esto se puede justificar —más allá de las controversias religiosas que presenta la obra—[5] mediante el buen entendimiento por parte del autor de cómo intercalar las diferentes situaciones. Dicho de otro modo: por cada juramento que hace «su inteligibilidad y su papel dramático, ya que se trata de un equívoco, [...] ha actuado Don Juan de una manera semejante [con cada una de sus damas]» (Casalduero, 1975: 31). Es un juego constante entre la oposición de lo temporal —como la vida, los momentos pasionales que vive este don Juan— y lo eterno; y esto es lo que ayuda a entender el espíritu y la sensibilidad barrocos. Es la expresión de unos elementos que completan la visión de la época, una dinámica del *aquí* y del *allá*, la cual queda intrínseca en este personaje mediante el peso del pasado, el entendimiento del presente y la cierta preocupación por el futuro. Se trata de situar a un hombre en medio de un enredo, rodeado de un misterio que se convierte en eterno; de ahí su facilidad para convertirse en un mito vivo y traspasar su propio tiempo, desafiando las normas sociales y humanas:

> La escena segunda, por ejemplo, descubriendo que la evidente seducción-engaño de Isabela y el disfraz del misterioso caballero se han realizado en el interior de un palacio real (el de Nápoles), destaca enseguida la determinación del joven de añadir a un acto deshonesto la profanación de la residencia del rey. Así, aun antes de conocer su verdadero nombre y clase social —que se declara en la escena cuarta—, el espectador ha comprobado ya su irreverencia y su gusto por la mentira; y su personaje resulta definitivamente enfocado poco después, cuando, durante los reproches que le dirige el tío Pedro (escena quinta), se descubre la existencia de otra seducción, actuada en los antecedentes (Dolfi, 2000: 32).

Como bien marca la investigadora Laura Dolfi, no sorprende que este personaje surja en el contexto de la España barroca, imperial y hundida en una crisis político-religiosa. Es por eso por lo que es necesario el recuerdo, como un

5 «Si Tirso se hubiera propuesto tan sólo ilustrar varios de los puntos de la doctrina cristiana, su obra sería una de las tantas del teatro español» (Casalduero, 1938: 34).

leitmotiv, de la clase social a la que Tenorio pertenece y del significado de pertenecer a ella, pues es su excusa, aparte de su condición de galán, para aplicar este código y acabar con las honras de las damas mediante las mentiras y la burla, condenadas por el comendador,[6] y que en la mente del protagonista no significa nada el dar su palabra si después es capaz de esquivarla. No es más que la intención del dramaturgo de entender el contexto social, pues dota la obra de unas características que permiten, mediante el tópico del Siglo de Oro, ejercer la fuerza divina para la condena humana, más allá del objetivo teológico.[7]

2. Calderón de la Barca y *No hay cosa como callar*. El extremo del mito

Al ver este patrón, Calderón de la Barca opta por entrar en el juego donjuanesco y aportar un punto de vista complementario y distinto al de su predecesor —aparte de enfrentarse a unas expectativas ya creadas con este personaje, que ya gozaba de popularidad—. Mantiene la consideración de que el contexto es primordial, ya que, tras tres décadas que coinciden con las de su plenitud artística, la monarquía española y las circunstancias ideológicas y políticas se convierten en aspectos clave para entender las letras de este tiempo. Y es que «el carácter de fiesta que el Barroco ofrece no elimina el fondo de acritud y de melancolía, de pesimismo y desengaño, como nos demuestra la obra de Calderón» (Maravall, 1975: 319). De hecho, su don Juan en la obra *No hay cosa como callar* cumplirá no solo con su función de demostrar la crueldad de sus actos, sino también con la de exponer el trasfondo de duda filosófica, en cuanto a la cuestión que aquí atañe; es decir, la de esbozar en unas líneas cómo define Calderón al hombre de su tiempo. El escritor juega con su protagonista desde un punto de vista mucho más cínico y despreocupado y, como bien recalca Arellano (2013: 618), con una única «dama fija», que es Marcela; pero don Juan se prenda de Leonor, quien, tras el incendio fortuito de su hogar, se refugia en casa del protagonista, circunstancia que este aprovecha para violarla, tras lo cual huye. Se trata de exprimir al máximo el propio mito del don Juan y llevarlo por los caminos más recónditos:

6 «No ya burlador, pues sino ahora burlado, Tenorio será sorprendido de improviso y la estatua —considerando ya suficientes, como oportunidad de arrepentimiento, las pocas pruebas a las que le ha sometido en el primer convite— le negará (y en esto será inamovible) toda ulterior posibilidad de confesión y absolución» (Dolfi, 2000: 41).

7 Como bien recupera y perfecciona Cristóbal Lozano más adelante.

> El «don juanismo» así entendido [por la sexualidad incontenible] supone una especie de camisa de fuerza que constriñe la verdadera magnitud del mito donjuanesco [...]. [E]l motor que dirige las acciones de don Juan, y en la última instancia lo que le convierte en uno de los principales mitos occidentales, se compone de una multitud de facetas dispares, y a menudo contradictorias, donde la vertiente erótica es un aspecto más (A. Prieto Calixto, en Kostales, 2009: iii).

Con esto, Calderón de la Barca intenta en esta obra aportar el encanto de los elementos de capa y espada, pero no sin examinar si sus funciones usan el corte fisiológico que se requiere. Es decir, ahondar en el pensamiento humano, mediante una hazaña tan malvada como es una violación, para ver si puede entenderlo y observar su devenir como unidad de acción individual y, por consiguiente, colectiva. Dicho de otra forma, *pecar* para ver cómo se redime el hombre y si teme que aparezca «una fuerza divina» que lo castigue: «En cuanto a don Juan, nada madura en este proceso: se limita a reconocer que no tiene otra salida cuando el azar lo apresa» (Arellano, 2013: 622). Por lo tanto, el papel del azar va ligado estrechamente con el del ingenio del personaje; de ahí que sus actos obtengan *reacciones* o *consecuencias*. El hombre responde por sus hazañas, hacia sí mismo, o bien hacia la sociedad.[8] Por consiguiente, la principal cuestión reside en dónde queda la fuerza divina y cómo va a proceder. Se trata, asimismo, de «un profundo proceso de desmitificación y recodificación», como bien señala Laura Juan Merino (2018a: 181), no solo del propio don Juan, sino de todo el contexto que lo rodea.

Por ello, convendría observar cómo la relación entre los personajes de *No hay cosa como callar* puede estar tan marcada por el vínculo que los une: «don Luis es amante de Leonor, amigo de don Diego —hermano de su dama— y amigo del violador de su dama; don Diego ha socorrido a don Juan en una riña: don Juan y don Luis se hacen amigos en Fuenterrabía, etc.» (Arellano, 2013: 623), pero las ocasiones azarosas que ocurran no llegarán a mezclarse con los actos que estos cometan.[9] Todo será acción y reacción, como ocurre con la que sería la trama principal y el momento en el que Leonor reconoce a su violador, a quien únicamente le pide matrimonio para salvaguardarse, pero don Juan, quien rechazaba la idea de matrimonio, acepta forzado por esta situación —si bien parecía, como recalca Kathleen Kostales (2009: 112-113), al contrario

8 Tal y como hizo Miguel de Cervantes en su novela ejemplar *La fuerza de la sangre* (1613).

9 Con ello, también quiero remitir a lo indicado por Kostales: «en contraste con el tirsiano, el [don Juan] calderoniano no traiciona a sus amigos, porque cuando viola a doña Leonor lo hace sin saber que es la dama de un compañero, [...] la traición [...] es inocente» (Kostales, 2009: 112).

que el Tenorio,[10] un hombre honrado, ya que estrena el hábito de Santiago y mantiene una conversación con su criado hablando de cómo le salvó la vida a un hombre—. Así pues, se puede apreciar la siguiente afirmación:

> Hipócritamente se preocupa por el honor y las expectativas sociales solamente cuando se encuentra en una situación donde sabe que su comportamiento será notado y comentado [...]. Cuando está solo, lejos de la mirada pública, opera según le da la gana y es en aquellos momentos cuando se revela la persona interior (Kostales, 2009: 118).

Lo que se puede extraer de este don Juan es que parece que juega más con las apariencias, pero, como se ha comentado antes, toda acción humana conlleva una reacción —tanto humana como divina—, por la cual queda marcado el hombre. En el caso de don Juan de Mendoza, su agravio solamente quedará impune si opta por el matrimonio, por lo que el peso del código del honor y la importancia de lo social de la época es otro de esos lugares donde el hombre se cuestiona hacia dónde va y el porqué de tener que optar por esta vía, por un camino en el que, en el fondo, se trata de restaurar la honra de aquella persona que agravió, aunque sea una imposición para todos los personajes:

> En el texto, las nupcias refuerzan el sentimiento trágico al ver el sacrificio de Leonor y vulgarizan al violador, homónimo del gran Burlador de Tirso de Molina [Claramonte]. La anulación del individuo a favor del honor que se aplica en *No hay cosa como callar*, así como el proceso de desmitificación al cual se someten sus personajes y valores sociales, es común al que aparece en los dramas de honor de Calderón (Juan Merino, 2018a: 185-186).

Por este motivo, se podría hacer una apreciación de cómo estos donjuanes juegan con la realidad social y literaria de su tiempo. Entienden que, para ponerse en paz con su conciencia, han de burlar y engañar, pero la realidad, su realidad, según la creación de estos personajes, es que no comprenden su pecado:

> Don Juan, el hombre barroco, [...] no ve la relación entre lo temporal y lo eterno, como el hombre medieval la veía, sino que [los] separa totalmente, y [...] no quedan más que dos caminos posibles: para el hombre que ha vivido impulsado

10 Pero mantendrá la similitud en cuanto a la evocación hacia la mujer, como si de su predecesor se tratara.

> solo por su deseo de poseer la realidad sin querer o sin poder aceptar esta supeditación de lo real a lo espiritual. [...] la condenación (Casalduero, 1938: 33).

Se trata de composiciones que no dejan nada al azar, como si no hubiera improvisación. Todo es organizado y con una funcionalidad, y esto también aparecerá en la obra de Cristóbal Lozano, *Darse celos por vengarse*, con el objetivo de llegar a su fin: una crítica social voraz, contra la política, los gobernantes y la realeza, una huella clara de lo que es la degradación interna y externa del hombre barroco.

3. Aproximación al don Juan de Cristóbal Lozano en *Darse celos por vengarse*: adaptación, relectura y escritura en clave

Debemos situar la obra *Darse celos por vengarse* entre los escritos más tempranos de Lozano, coincidente con el fracaso de la reforma político-militar y económica que llevaba a cabo Gaspar de Guzmán y Pimentel, el conde-duque de Olivares, lo que vaticinaba la futura caída de este, pues no solo no se había resuelto nada y todos los conflictos anteriores quedaban abiertos, sino que además estos habían impedido la anhelada reforma anterior, el famoso año de 1640. Por tanto, aquí ya todo apunta a la caída y muerte del conde-duque, pues intenta aportar una nueva solución, con una idea que ya le rondaba años antes, la Unión de Armas, pero al final no da resultado. En la vida de Cristóbal Lozano,[11] este fragmento histórico coincide con su graduación en la carrera eclesiástica y su estancia en Toledo, donde, tras una gran lucha, consiguió tomar posesión del cargo de cura párroco de la iglesia de San Salvador de Lagartera. Se cree que en este periodo el autor escribió también su obra en prosa *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, mientras intentaba doctorarse en Teología, y ya había aparecido publicada su otra obra *Las persecuciones de Lucinda*, donde quedó integrada su primera comedia, *Darse celos por vengarse*.

Con esta primera obra teatral Lozano ya da indicios de su pensamiento político y es de una gran valentía que se atreviera con el mito de don Juan, dado el contexto. Su protagonista difiere del de Claramonte y el de Calderón en cuanto al medio para llegar a su fin: el engaño para alcanzar a la dama. Pero este pobre don Juan de Castro sucumbirá al engaño de los engaños, aden-

11 Para ello, se remite a los estudios sobre el autor, mencionados en la bibliografía.

trándose en un mundo de dudas que lo llevarán a enamorarse de doña Leonor. Se trata del «engañador» engañado. Para ello, Lozano sitúa la historia en el Bearne,[12] donde aparecerá un don Juan que dejará planteado el enigma de esta preocupación barroca. Es capaz de manejar sus dos enamoradas —Leonor y Laura—, pero terminará sometido a los beneficios e intereses de una sola de ellas —un engaño al que recurre este tipo de personaje, pero que terminará mal—. El don Juan de Lozano es un hombre que se enamora de una sola mujer tras sufrir el revés de ser él el engañado y no quien terminaría logrando su fin de conquista; es un don Juan que se cuestiona su realidad, sus caracteres fisiológicos y, en definitiva, todo el contexto histórico y literario que lo envuelve. En definitiva, es, simplemente, un personaje lozaniano. Don Juan intentará, con la ayuda de su criado Capote, llegar a doña Leonor. Esta, en un principio, parece vulnerable a los encantos de este galán, pero es perspicaz y entiende lo que de verdad quiere este supuesto caballero; por lo tanto, para darle celos y que sea él el engañado, se dejará cortejar por el mismísimo rey de Bearne, Enrico, quien pretendía cortejar a Laura —pese a estar enamorado de Leonor—, la otra dama de don Juan. Lozano plantea un juego que no es el típico triángulo amoroso, sino que presenta un «cuadrado» amoroso, cuyos vértices están más enrevesados que nunca, de manera que el espectador-lector no termina de apreciar hacia dónde va ese enredo, lo que le genera una cierta incomodidad, pero lo atrapa: quién podría sospechar que esta trama, que parece hablar de distintos lugares políticos clave y de cómo lograr el poder sobre algo, en realidad trata de cómo conseguir el «amor» de alguien.

Durante la primera jornada, aparece don Juan e intenta cortejar a doña Leonor en su cuarto, pues ambos se esconden del mismísimo rey porque este, si ve a don Juan pululando por ahí, lo matará. Leonor no comprende esta inquietud por estar juntos inmediatamente o por esconderse, ya que, puestos a morir, ¿por qué no estar juntos? Duda del amor que le profesa don Juan y prefiere ponerlo a prueba, dándole celos, hecho que provoca que el protagonista emplee la misma estrategia, pues cortejará a Laura, enfadado con Leonor. He aquí el significado del título de la comedia.

Lozano juega hasta el extremo, pone en boca de don Juan parlamentos amorosos muy distorsionados, en los que se aprecia el verdadero objetivo de este, pese a que supuestamente está enamorado. Esto conllevará que se origine un segundo enredo entre las dos damas, ya que ambas están enamoradas de

12 Región natural e histórica de Francia que fue punto clave en la historia política de España, Navarra y Francia, y que sirve como máscara política para realizar la crítica al reinado de Felipe IV.

don Juan, mediante un engaño que queda plasmado textualmente cuando Leonor dice, adoptando el papel de María Magdalena, que estará a su servicio (el amoroso). No obstante deja claro el engaño entre ambas. Por tanto, siembra la semilla del pecado, con la cual Lozano pone en duda el estigma del siglo XVII. Así, su don Juan deja de ser un hombre del barroco para adentrarse en el mundo bíblico-medieval y las damas se convierten en personajes embaucadores, que se disfrazan (la una de la otra) con el objetivo de engañar tanto al rey Enrico como a don Juan. No obstante, el protagonista estará atento a todo. Es el juego de la realidad y la ficción en el mundo dramático de Lozano, que consigue atrapar al público, si bien don Juan, con atino, sabe en todo momento hacia dónde se dirige, o eso cree.

De hecho, en la segunda jornada, doña Leonor discute con don Juan. Ella argumenta siguiendo los preceptos de la filosofía neoplatónica, mientras que él, al ver su engaño, queda desestabilizado y responde amenazándola con una daga. Es una escena en la que el escritor juega con la mente del personaje de don Juan. No duda en plasmar lo que sería el lado «violento», o el de la solución más fácil —como serían la huida o el escondite en el caso de Claramonte y Calderón—, pero deja entrever que se trata de una reacción de un ser enamorado. Don Juan, en este punto, ya no sabe quién es, si un «burlador» o un «burlado», una «realidad» o una «ficción».

Esto comporta que en la tercera jornada don Juan decida marcharse, pues ha de volver a Castilla «por negocios graves».[13] Aquí, únicamente se despide de Laura, la dama secundaria, obligando a Leonor a entrar en otra espiral dentro del enredo. Laura le entrega una carta a don Juan, pues para despedirse desea verlo en su cuarto, pero don Juan sospecha y manda a Capote al encuentro, disfrazado de él. En esta escena, tanto Laura como Leonor se disfrazan de caballeros y van con las espadas «desnudas». Mientras tanto, don Juan, escondido, observa todo; ve que su treta para crear nostalgia en Leonor no ha salido como él esperaba. Luego se desencadena una violenta trifulca en palacio y don Juan teme por la vida de Leonor, por lo que va en su busca. Cuando se encuentran, ella no cree que se trate de don Juan, pues este no va con sus ropajes. Leonor piensa que se ha marchado a Castilla y la ha abandonado, por lo que decide tomar un puñal y quitarse la vida. En este momento, don Juan se da cuenta de todo, se percata de que está enamorado de Leonor, la detiene y se comprometen, y acaban convertidos en los señores del Navarrín.

13 Es una manera directa de criticar a Felipe IV, pues su reinado se encontraba también con muchos frentes abiertos.

Por consiguiente, Lozano juega con la mentalidad de su personaje, de su propio «hombre del barroco», no solo para realizar una crítica social a su tiempo —desde su posición clerical, de ahí la importancia de que la obra pasara lo más desapercibida posible—, sino también para ahondar en la mentalidad de su tiempo por medio de un personaje mitificado en sus propios juegos, un don Juan siendo víctima de don Juan.

4. Conclusiones

Con esta breve aproximación de tres personajes homónimos, se presenta la dificultad para entender el pensamiento barroco, cuya corriente filosófica sitúa al hombre en el centro de la nada,[14] preguntándose qué y quién es. De ahí que cada don Juan caiga según la fuerza divina o social, e incluso moral, dentro de su propio contexto. Distintos escenarios, misma mentalidad, tres escritores que pueden generar un proceso gradual del don Juan barroco que complementaría toda la lista de donjuanes que han aparecido a lo largo de la tradición literaria y operística. Dicho esto, se aprecia que se trata de un mito que se adentra en un tiempo conflictivo, el lugar idóneo para su nacimiento a manos de Claramonte, caracterizado por ese «vendaval erótico y [...] como un ser que goza avasallando» (Arellano, 1995: 1008), aunque pueda terminar siendo avasallado él mismo. El personaje de don Juan es la encarnación perfecta que permite recrear la mente de los escritores del siglo xvii:

> Paradigmas concretos como don Juan, Segismundo o Pedro Crespo han proyectado, desde su condición arquetípica, una extensa sombra en la posteridad [...]. Asimismo, se puede afirmar que, pese a los inevitables vaivenes y altibajos críticos de ciertas comedias o de ciertos autores [como ocurre con Lozano], el teatro áureo ha estado siempre presente en las constantes reelaboraciones de la historia literaria (Florit Durán, en Arellano, 1995: 1351).

Para estos donjuanes, se trata de vivir los vaivenes del mundo terrenal en todos los ámbitos, pues se sabe bien cuál es el final trágico del hombre. Una oposición constante entre realidades, un conflicto que atañe al hombre barroco para entender qué es lo temporal y qué es lo eterno. Mediante la angustia,

14 Lectura que también extrae la filosofía contemporánea de este tiempo, como bien plasma Blaise Pascal.

para plasmar el pensamiento católico dominante de la época, el hombre se adentra en la sensibilidad barroca. Se trata de entender qué es la vida, pues solo es un instante; el aquí y el ahora quedan reducidos al peso de las acciones pasadas y las consecuencias futuras: «Unas décadas de duras penalidades [que] influyen en crear y difundir un ánimo de desencanto, de desilusión [...], la melancolía que le llega de fuera, inundando su[s] espíritu[s]» (Maravall, 1975: 308). Una de las preocupaciones giraba en torno a la decadencia del reinado de Felipe IV y la caída del conde-duque de Olivares; es la realidad humana:

> Por eso, sirviéndose de las reservas de conservadurismo que toda solución platonizante encierra, la mente barroca, por encima de guerras y muertes, de engaños y crueldades, de miseria y dolor, afirmará una última concordancia de los más opuestos elementos, no porque elimine todos aquellos males, sino porque los adapte recíprocamente, como a ellos se adapta el hombre (Maravall, 1975: 322).

Es por todo esto por lo que don Juan no solo es un gran personaje de la literatura universal, sino que es también la plasmación de la realidad humana en todo su esplendor y del presente que le toca vivir a su autor. Si el lector no está atento, esta identidad literaria quedará reducida al instante en el que una fuerza, sea la que sea, pueda supeditarse a un fin u otro. Se trata de hablar del pensamiento de un siglo con un personaje que representa la perspectiva del hombre arraigado en la nada.

Bibliografía

Arellano, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo xvii*. Madrid: Cátedra.

— (2013). «*No hay cosa como callar* de Calderón: honor, secreto y género». *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, vol. 29, n.º 3, págs. 617-638.

Calderón de la Barca, Pedro (1999 [1662]). *No hay cosa como callar* [en línea]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcccox0.

Casalduero, Joaquín (1975 [1938]). *Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.

Dolfi, Laura (2000). «El burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina». En: *Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles*. Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, págs. 31-64.

Elliot, John (1986). *La España Imperial, 1469-1716.* Barcelona: Vicens Vives.

— (1987). *La España del Conde Duque de Olivares*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid.

Juan Merino, Laura (2018a). «El hibridismo en Calderón de la Barca: la trágica comedia y la ambigüedad del drama». En: Brito, Beatriz; Cáliz, Jessica; Ruiz, José Luis (coords.). *Todos los siglos de la lluvia. El canon en la literatura hispánica*. Sevilla: Renacimiento, págs. 177-192.

Kostales, Kathleen (2009). «Don Juan domesticado o la desmitificación del tipo en *No hay cosa como callar* de Calderón». *Bulletin of the Comediantes*, vol. 61, n.º 1, págs. 109-128.

Lope de Vega, Félix (2017). *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.

Lozano, Cristóbal (1664). *Persecuciones de Lucinda, dama valenciana, y tragedias de don Carlos*. Valencia: Imprenta de la Viuda de Benito Macè y el Colegio del Señor Patriarca.

— (2018). *El estudiante de día y galán de noche*. Ed. de Cèlia Solà Rodríguez. Alicante / Barcelona: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Aula Música Poética.

Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.

Téllez, Gabriel de [Tirso de Molina] (2016). *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* [en línea]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6h6h4.

Los orígenes ideológicos y literarios de Ramiro Ledesma Ramos, intelectual fascista español

Marcos Maurel

La historia se escribe con los actos de los grandes nombres políticos. Otros protagonistas quedan en penumbra cuando fueron quizá más importantes para el devenir de los acontecimientos que los protagonistas que se recuerdan: es una injusticia que se cumple como ley inexorable. A esta segunda categoría de personajes históricos relegados pertenece Ramiro Ledesma Ramos (1905-1936), fundador de las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista). La clase social, el encanto personal, la familia, la violenta muerte de José Antonio Primo de Rivera (1903-1936), el fundador de Falange Española, operaron como un fulgor potentísimo que, dirigido por el posterior franquismo, dejó en sombra a quien había sido un joven idealista, intelectualmente precoz, y uno de los principales y más coherentes teóricos del fascismo español.

Nacido en 1905, Ramiro Ledesma Ramos tuvo una infancia marcada por la humildad. Hijo de un profesor de escuela, pronto se decantó por los trabajos de la inteligencia. Desde joven tuvo una voluntad inquebrantable para el estudio, tarea que compaginaba con su trabajo como empleado de Correos. Su peripecia vital en los años que van de 1922 (ascenso al poder del Partido Fascista italiano de Benito Mussolini) a 1936 (inicio de la guerra civil española) ejemplifica la de la mayoría de los intelectuales y hombres de letras que vivieron la dictadura del general Primo de Rivera y la Segunda República hasta la desembocadura trágica en una guerra civil.

Ledesma llegó a Madrid con dieciséis años, con una gran vocación intelectual a cuestas y sin un duro. Aunque su situación económica era débil, pudo cursar estudios universitarios de Filosofía y Letras y de Ciencias Exactas. Su biógrafo, Emiliano Aguado, afirma que su disconformidad para con un orden social injusto le nació de su biografía de joven zamorano pobre (Aguado, 1941). Suya es la consigna, repetida en todas partes: «Por la patria, el pan y la justicia».

Como estudiante de filosofía, Ledesma Ramos se interesó por Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger..., pero se decantó por la mística nietzscheana de la imposición de la voluntad frente al medio social, del amor al peligro, de la autodisciplina, que conformó su base ideológica. Sus primeras obras, que comentaremos en estas páginas, la novela *El sello de la muerte* (1924) y el ensayo

El Quijote y nuestro tiempo (escrito en 1924, pero inédito hasta 1971), siguen esos derroteros ideológicos.

En la universidad entró en contacto con José Ortega y Gasset. Ortega fue el sol que iluminó, y en ocasiones cegó, a lo mejor de la joven intelectualidad de ese tiempo. Sus ideas historicistas y vitalistas (esfuerzo, laboriosidad, élites egregias directoras frente a la masa intelectualmente ignara) casaban adecuadamente con los postulados nietzscheanos. La relación Ortega-Ledesma fue estrecha durante algún tiempo. El filósofo, aunque se decantó políticamente por el liberalismo conservador, dio basamento ideológico con sus propuestas y su trayectoria política a los fascistas españoles. Este hecho lo analiza con acierto Antonio Elorza en *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset* (1984). Por ejemplo, la idea orteguiana de la nación como esfuerzo colectivo de *España invertebrada*, como voluntad unificada regida por los mejores, calaría en jóvenes fascistas como Ernesto Giménez Caballero, José Antonio Primo de Rivera o el propio Ledesma, que hicieron suyas estas ideas porque la noción «jerarquía social» llevaba implícito un fondo antidemocrático que es el mismo que defendía el fascismo italiano.

Las discrepancias surgieron cuando Ortega se negó a abandonar su liberalismo político, doctrina que Giménez Caballero y Ledesma Ramos, en el marco de una opinión social generalizada desde el fin de la Primera Guerra Mundial, veían como superada, como un vestigio del siglo XIX incapaz de dar respuesta a las nuevas realidades sociales (acceso de la masa a la cultura, evolución de los medios de comunicación, revolución tecnológica, acceso al poder del fascismo y el comunismo...).

Otra presencia importante en la forja de la personalidad intelectual de Ledesma Ramos fue Miguel de Unamuno, pues ambos coincidían en el voluntarismo irracionalista nietzscheano y en «la adhesión emocional a las ideas más abstractas» (Mainer, 2000: 201).

Y, aunque pueda parecer extraño, otra de las predilecciones intelectuales de Ledesma en sus inicios fue el filósofo alemán Karl Marx. De él aprobaba su crítica al liberalismo, aunque rechazaba hasta la violencia su visión unidimensional materialista de la historia, que despojaba al ser humano de valores espirituales, y su concepción internacionalista de la organización social. En la senda del sindicalismo revolucionario, pero por debajo de Marx en su escala de apreciaciones intelectuales, estaba George Sorel y su obra *Reflexiones sobre la violencia* (1906), un libro devorado en la época por todo aquel que se acercara a la política. Su creación de mitos revolucionarios (huelga general, activismo, violencia regeneradora...) como motores de acción social, con su inherente irracionalismo, fue material de primera mano para el fascismo. Se habían aca-

bado los tiempos del diálogo parlamentario y de las urnas democráticas. Había llegado la hora de los puños y de las pistolas para hacer entrar en razón (qué paradoja) a los enemigos, que no adversarios, políticos.

Ledesma Ramos concebía la nación como un conjunto de voluntades que colaboraban al unísono en aras del progreso general. Para ello, se requería unidad territorial, jerarquía social y sacrificio individual. La nación era un organismo vivo, un ente dinámico siempre en transformación que necesitaba atender a la tradición, entendida como trampolín desde el que tomar impulso para avanzar hacia la mejora social. De ahí sus críticas seminales al nacionalismo conservador que se avenía a las tesis políticas nacidas en el seno de la Iglesia católica, influencia que Ledesma interpretaba, atinadamente, como freno constante de la imprescindible regeneración española. Era el momento de que la masa nacional aceptara la religión de Estado y, para ello, había que cortar las bridas que imponía la religión imperante en España. Por delante de la religión y de la monarquía, era el simple hecho de ser español lo que debía prevalecer como aglutinante. Lo importante era convencer a los ciudadanos miembros de la nación de que su unidad y su esfuerzo común eran condiciones indiscutibles para alcanzar la ansiada regeneración nacional. En esta tarea había fracasado el sistema democrático liberal, ya que, por encima del interés general, prevalecían las luchas partidistas y el favorecer a los integrantes de la formación política propia. Esta argumentación se puede dar por válida en su generalidad, pero conviene apuntar que, bajo el influjo de Ernesto Giménez Caballero, a mediados del año 1931, Ledesma Ramos aceptaría los planteamientos de la ideología nazi. Esta confusión ideológica es la consecuencia lógica de una voluntad política que trata de buscar el esquema político más adecuado a su cosmovisión.

Según Ledesma Ramos, el nuevo Estado solo alcanzará sus propósitos si se convierte en un absoluto, en un Estado totalitario, es decir, en uno que organice, ordene y juzgue a la sociedad para cambiarla a mejor y hacerla funcionar como un todo orgánico. Ello conlleva, claro está, un recorte de libertades, sacrificio que hay que realizar para lograr la modernización social mediante el corporativismo, el dirigismo económico y el partido único (Ledesma Ramos, 2003: 22). La meta final (una utópica felicidad general) se podía alcanzar luchando por el poder, defendiendo una ideología irracionalista, vitalista, práctica, antiliberal, violenta, antidemocrática y jerarquizadora; o sea, defendiendo el fascismo.

Tras haber escrito sobre temas filosóficos y científicos en *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente*, así como en otras publicaciones menores, como *Atlántico*, durante el trienio 1927-1930, a un mes de la proclamación de la Segunda República española, Ledesma Ramos daba el paso definitivo al abando-

nar el ejercicio estrictamente intelectual por la actividad política, el paso de la idea a la acción, con la fundación del grupo La Conquista del Estado (nótese el mimetismo del nombre con el de la revista italiana dirigida por Curzio Malaparte *La Conquista dello Estato*, de donde se puede colegir la influencia del malapartino Giménez Caballero).

En definitiva, la vieja política no servía para dar respuesta y solución a los problemas que los demandaban nuevos tiempos. Esta falta de soluciones había conseguido que no calara en la sociedad española un sentimiento nacionalista hegemónico. La monarquía, en connivencia con la Iglesia católica, había demostrado sobradamente su incapacidad, o su falta de interés, para cambiar un estado de cosas calamitoso, para vertebrar la regeneración. La solución que proponían estos jóvenes fascistas se encontraba en la organización militarizada de la juventud, en su ímpetu y en su preparación, en su sacrificio en aras de un superior bien común. Solo mediante un Estado poderoso y laico se podría alcanzar la transformación de la nación, de un país fofo y sin nervio, en una nación cargada de potencia y optimismo. No obstante, pese a la inquieta y fervorosa labor propagandística de Ledesma Ramos, su proyecto fascista nunca contó con apoyos numerosos porque no supo, o no pudo, hallar un territorio político fértil en el que sus propuestas arraigaran. Para las derechas acaudaladas (que financiaron sus proyectos), Ledesma Ramos era demasiado revolucionario; para las izquierdas era un fascista de probeta. Las clases medias y bajas insatisfechas, base sólida del triunfo fascista italiano y del nazi alemán, en España estaban excesivamente unidas a un catolicismo tradicionalista o a las pujantes fuerzas políticas y sindicalistas como para que Ledesma Ramos pudiera tener proyección e imponerse con su doctrina fascista.

Como prueba del viaje de nuestro protagonista de la teoría a la práctica, se comentarán sus dos primeras obras (una novela y un ensayo). Ledesma fue un intelectual precoz propietario de buena parte de las ideas, consignas y símbolos del fascismo español. La historia de su imposible crecimiento durante la Segunda República española no se entiende sin el acercamiento a este singular personaje, a su evolución personal y a sus empresas políticas.

En las prensas de la madrileña editorial Reus, publicaba su primera (y única) novela un joven (solo contaba con diecinueve años) zamorano con muchas lecturas y ganas de triunfar intelectualmente en la capital del reino. Corría el año 1924, la dictadura de Primo de Rivera estaba recién estrenada y en el país se vivía cierta sensación de orden social. Ledesma Ramos pone como lema a su obra, de trágico título (*El sello de la muerte*), una máxima inspirada en Friedrich Nietzsche, su principal guía ideológico junto con Miguel de Unamuno: «La voluntad al servicio de las ansias de superación. Poderío y grandeza intelectual».

El profesor Gonzalo Sobejano se ocupa de esta novela en su vivísimo *Nietzsche en España* y ofrece juicios con los que no podemos más que coincidir: en esta obra autobiográfica, ve a su protagonista, Antonio de Castro, como trasunto transparente del autor, desconcertado por su voluntad de imponer grandes cambios ideológicos y sociales que se verán sistemáticamente fracasados cuando entren en contacto con la realidad (Sobejano, 2004: 654-655). Esta tozudez en no ceder que muestra la realidad frente a las intenciones de Castro terminará por saturar al protagonista, quien, después de escribir sus memorias, acaba suicidándose. La novela, como escribe Sobejano, es caótica (*Ibidem*: 655). El trabajo de un joven de provincias, empachado de lecturas, que naufraga artísticamente por saturación de referencias y por la visión unívocamente negativa que se impone como aproximación a la realidad de la vida. El contraste absoluto entre el deseo del protagonista y la realidad que lo hace fracasar reiteradamente está presente de continuo, es decir, en la novela solo se toca esta tecla, cuando sabemos que la realidad es más compleja, tiene más aristas y grises, más matices, imposibles de percibir por nuestro candoroso protagonista.

La entrega de las memorias de un joven y afamado escritor, Antonio de Castro, a un amigo suyo para que las publique da el marco formal a la historia de *El sello de la muerte*. Estas confesiones quieren ser «la esencia de un cerebro estrujado ante el papel y hecho literatura [...]; más que novela era un conjunto de impresiones juveniles y de juicios sinceros; [...] se reflejaba en ella una fábula quizá ingenua, pero vigorizada por las impulsiones ideales de la evocación» (Ledesma Ramos, 1924: 291). Por tanto, más que ante unas memorias convencionales, nos encontramos con «los antecedentes formativos de un carácter; en ellas descubro cosas íntimas, apunto idealidades abandonadas, sentimientos que quisiera ver encarnados en multitud de cerebros, lo deseo noble y francamente, con toda la bondad que atesoro en mi alma dolorida...» (*Idem*).

Leída la obra, hay que dar por válidos estos juicios autocríticos. *El sello de la muerte* tiene más de novela de aprendizaje que de memorias, ya que el narrador se demora mucho más en el relato de su adolescencia y de su primera juventud que en la de su pronta madurez a los treinta años.

Hay una candorosa sinceridad en toda la obra que casi resultaría enternecedora si no acarrease los andamiajes de una ideología reaccionaria. El protagonista, al hilo cronológicamente lineal de los acontecimientos que marcaron su vida, da noticia en primera persona de la forja de su pensamiento y de sus constantes luchas internas, lo que convierte la obra en una narración de ideas con poquísima acción y, lo que es peor, en una novela de tesis, una novela previsible y de mensaje transparente: solo los más fuertes resisten y vencen al destino que las condiciones sociales imponen desde fuera. Su máximo valor,

así, no es literario, sino que radica en que, gracias a la novela, conocemos el sistema de ideas que defendía el joven Ramiro Ledesma Ramos, su actitud ante los interrogantes esenciales del ser humano: vida/muerte; acción/contemplación, cuerpo/espíritu; fe religiosa/ateísmo; positivismo/idealismo...

Ante ese mundo que es vivido como perpetua agresión para los jóvenes que son, como Castro, «soñadores e intelectuales» (Ledesma Ramos, 1924: II), porque ya nadie escucha a las inteligencias superiores, Castro admite su derrota final. Comprometido con su oficio para la mejora general de la nación, triunfal y auténtico en su juventud de literato precoz, no siente la felicidad deseada y envidiada por muchos.

Ledesma sabe mantener inicialmente el interés por su narración, ya que nos la presenta como la obra de un genio de la literatura. En algunos pasajes logra elevarse gracias al acertado equilibrio entre acción novelesca y discurso ideológico, pero son los menos. No hay que olvidar que el autor contaba con dieciocho años cuando escribió la novela y hay muchos obstáculos temáticos, estilísticos y formales que hacen de *El sello de la muerte* una novela irregular y escasamente recomendable para el lector actual. En ella se mezcla un retoricismo engolado con algunos ramalazos modernistas, un indisimulado romanticismo y, lo que es peor, un folletinesco tremendismo efectista, que provocan desconcierto en el lector al no ser la prosa narrativa vehículo adecuado para la entrega de las ideas que se quieren transmitir. Y eso sin profundizar en diálogos excesivamente literarios, caídas en la inverosimilitud que suspenden la siempre necesaria sensación de realidad novelesca y un rosario de pedantescas citas de autores del más diverso pelaje.

El tono profesoral, de continua pontificación, también resta tensión a una trama previsible que no hace más que probar que hay que triunfar en la vida, no acabar negándola mediante el suicidio, como hace el protagonista de la novela. Hasta esta irremediable situación, Castro se nos representa como ejemplo de una existencia vivida con autenticidad, en consonancia con unas ideas que se sienten como las mejores para conquistar la libertad individual frente al agresivo exterior (familia, clase social, tradición y costumbres). Un ser humano que se autoanaliza y se describe así:

> [...] el mío era un temperamento fogoso, poco dado a la ramplonería mística y muy amigo de la intelectualidad viril del hombre, cerebro abierto a todos los estoicismos y reacio a las humoradas sensibles, espíritu libre, irreligioso y amante de las impulsiones nobles; enemigo de la imbecilidad del mundo, no del mundo en sí; aficionado a la claridad de toda ideología: darwinista y nietzscheano (Ledesma Ramos, 1924: 281-282).

Amén de estas influencias, en la novela encontramos rastros evidentes del Unamuno más agonista, del Ortega filósofo, político y teórico de la literatura, y del Pío Baroja de *El árbol de la ciencia*. Como Andrés Hurtado, Antonio de Castro tiene algo de precursor ideológico, sufre las acometidas de la carne pese a buscar el equilibrio estoico del que anula sus sentimientos, es un espíritu joven y platónico que lucha por alcanzar un ideal de perfección que le llevará a un final trágico.

El muchacho Antonio de Castro siente tempranamente que un espíritu fuerte le anima y que a él se debe entregar para alcanzar la felicidad, la cual cifra en una quimérica libertad absoluta que tiene mucho que ver con un peligroso, por inhumano, afán de pureza. A partir de aquí, el discurrir vital de Castro es una constante busca y rebusca de una acomodación al medio hostil para imponerse a él. Asistiremos a un incesante, y algo cansino, combate ideológico hasta que el profeta del hombre nuevo de Nietzsche consiga su trono indiscutido en el sistema de ideas de Castro. Sus distintas fases de crecimiento espiritual lo irán convirtiendo en misógino, misántropo, incapaz de soportar el humor, aparentemente chiflado, asceta, estoico, profeta de una religión nueva. Su programa de acción incluye un estoicismo de manual y una negación de los sentimientos enfermiza y casi ridícula, un programa de misticismo laico que, paradójicamente, le acerca a lo que tanto critica: la vida religiosa.

Continuamente, Castro apela a su pureza, a la incontaminación de su espíritu. Y ya se sabe que los puros son perfectos, sin mezcla de elementos perturbadores de esa utopía enfermiza. Esta voluntad de perfeccionamiento personal, en algunos pasajes de la novela se convertirá en anhelo de regeneración social. Castro siente que sus cuitas internas, su experiencia y su cultura, su pugna constante entre cerebro y corazón, pueden servir a muchos como ejemplo. Ya tenemos aquí al caudillo que se siente superior a la plebe inculta a la que hay que someter y dirigir. De ahí a entrar en política hay un paso. Castro lo da, pero pronto se desengaña de la política española, porque en ella solo hay falsedad y triquiñuelas, un chalaneo caciquil en el que unos pocos ganan mucho dinero sin pensar un segundo en las necesidades de la nación, en el bien común. Castro rechazará esta vía de actuación por falsa, hipócrita y malvada. Sus críticas al sistema político de la Restauración son continuas. Tras su paso por la política se le hace evidente que, más que un caudillo endiosado, lo que se necesita es un grupo de hombres fuertes y sacrificados que tomen el poder político y dirijan los destinos de la nación rectamente.

Después, Castro se repliega en su soledad de anacoreta y sigue con su indagación intelectual en busca del mejor sistema filosófico que le dé la ansiada libertad. Sus inquisiciones le llevan a concluir que se debe convertir poco menos

que en una piedra pensante. Negando el cuerpo y sus apetitos se alcanza un plano intelectivo superior desde el cual la victoria vital está asegurada. Normas fijas e inmutables, platónica vida en el mundo de las ideas, que llevará a una utópica, por imposible, felicidad:

> [...] nada más hermoso que un cerebro con capacidad bastante para marcar al individuo la ruta de sus efectivismos en el transcurso de la existencia; representa la victoria del pensar íntimo sobre las influencias extrañas, y traslada al hombre a una situación libre y regocijadora por excelencia; pensando yo así, nada extraño es que sintiese impaciencia por facilitar a mi intelecto el cuadro de mis futuras acciones (Ledesma Ramos, 1924: 209).

En definitiva, *El sello de la muerte* es un romántico ejercicio juvenil de autoanálisis trascendente al que el tiempo ha hecho justicia otorgándole el olvido. Además de las taras meramente artísticas, disculpables en un autor de dieciocho años, los pendulares movimientos ideológicos del protagonista y su candorosa sinceridad producen el rechazo del lector porque se petrifican al estar huérfanos de verdadera carnadura humana. Hable quien hable en la novela, siempre lo imaginamos con la cara eternamente enfurruñada de Ledesma Ramos. El lector pierde interés ante la figura de Castro. Con todo, *El sello de la muerte* es un buen texto para aproximarse a la compleja psique del autor. Gracias a esta obra se comprende mejor la evolución de Ledesma hacia posturas fascistas, puesto que muestra que encontró al fin la sistematización de sus anhelos, un orden que veía necesario para vivir, en el fascismo.

En paralelo a la escritura de *El sello de la muerte*, Ledesma Ramos pergeñó un ensayo que, lógicamente, contiene (incluso agudizadas) las mismas coordenadas ideológicas que la novela que se acaba de comentar. Esta se acabó de escribir en julio de 1923 y el ensayo lleva fecha de 1924. Se ignora la aventura editorial de este escrito: si el autor intentó publicarlo y no tuvo éxito o si jamás salió de sus cajones. El editor del volumen en 1971, Tomás Borrás, tampoco da noticias al respecto. *El Quijote y nuestro tiempo* es fruto de la hirviente actividad intelectual juvenil de Ledesma Ramos. En su descarada mocedad, nuestro autor se ve con ánimos de enfrentarse no ya al gigante cervantino, sino a las obras de las primeras cabezas de España que se habían acercado a él en los últimos años desde distintas perspectivas y con diferentes finalidades. Nos referimos a *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), de Miguel de Unamuno, y a *Meditaciones del Quijote* (1914), primer libro de José Ortega y Gasset.

Unamuno y Ortega buscan la clave del libro de Cervantes en su posible capacidad de oráculo del destino de España: el mejor libro español debe de

contener la revelación de lo que podríamos llamar el ser de España. Estos autores cifraban en él «el secreto de nuestro destino, como individuos y como pueblo» (Unamuno, 2000: 73), para desde su descubrimiento intentar el abordaje de la regeneración económica y moral del país. Ortega lo precisa así:

> Es, por lo menos, dudoso que haya otros libros españoles verdaderamente profundos. Razón de más para que concentremos en el *Quijote* la magna pregunta: Dios mío, ¿qué es España? En la anchura del orbe, en medio de las razas innumerables, perdida entre el ayer ilimitado y el mañana sin fin, bajo la frialdad inmensa y cósmica del parpadeo ancestral, ¿qué es esta España, este promontorio espiritual de Europa, esta como proa del alma continental? (Ortega y Gasset, 2001: 168).

En su ensayo, Ledesma Ramos llamará a Ortega «el siempre admirable», «el filósofo de nuestro tiempo» (Ledesma Ramos, 1971: 67 y 75, respectivamente), y seguirá sus ideas políticas y sociales referidas a la necesidad de la aparición de una aristocracia rectora que dirija a la masa iletrada.

Junto a esta idea central, potenciada con respecto a la propuesta en *El sello de la muerte*, el autor zamorano irá picoteando de aquí y de allá hasta convertir su ensayo en un hilván de citas de pensamientos ajenos. Todo lo que le interesa del Unamuno de *Vida de don Quijote y Sancho*, de Nietzsche, de Ortega, del Oswald Spengler de *La decadencia de Occidente*, lo transcribe para elaborar un programa de regeneración nacional basado en el poder de la juventud culta y rebelde: la juventud como condición *sine qua non* para entrar en la élite rectora. Ledesma Ramos se autoproclama líder generacional y pasa a sermonear, no con poco desparpajo, sobre lo divino y lo humano. Así, el ingenioso hidalgo queda como poco más que una excusa para tratar el asunto que realmente le preocupa: formalizar la organización de unas juventudes que deben alcanzar el poder del país para terminar con la decadencia.

Pocos comentarios críticos de relevancia acerca de la obra de Cervantes encontramos en este ensayo. Lo único que puede resultar curioso es que en algunos capítulos Ledesma Ramos se introduce en el libro del hidalgo y habla con el propio Cervantes, en pirueta narrativa unamuniana. Ejerciendo de Juan Palomo, Ledesma hace que el genial Cervantes le dé la razón al joven adalid generacional que nuestro autor representa. Los diálogos entre un Cervantes sensato y Ledesma Ramos son de lo mejor de un libro tanto estética como ideológicamente plano, ya que no aporta novedad de interés ni al tema cervantino ni al asunto político y social que tanto preocupa al autor. La importancia de esta obra solo es histórica, porque su lectura nos sirve para conocer las prototípicas lecturas que podía hacer un universitario de la época.

Ledesma Ramos ve un mal nacional en la creciente especialización investigadora, niega la valía de mucha de la crítica literaria del momento y rechaza que esta se ponga por encima de la obra de creación. Su pensamiento en este punto es anticanónico, pero también reaccionario y algo despistado, porque cualquier estudio crítico más o menos bien elaborado es una aportación de valor para el mejor conocimiento de las obras de creación. En este aspecto, vuelve a salirle a Ledesma Ramos la vena genialoide que ya se intuía en *El sello de la muerte*.

El Quijote y nuestro tiempo está plagado de generalizaciones superficiales, pensamientos balbucientes y expresiones de brocha gorda. Encontramos arbitrariedades inasumibles, un cargante tono profético, incongruencias para con la influencia de la tradición en literatura y una falta de humildad por momentos enervante (pero entendible dada la edad del ensayista). Llega a la desfachatez de negar que se ha nutrido de anteriores trabajos críticos que analizaban el *Quijote*. Y ello, argumenta, porque: «En todas las acciones debe buscarse que predomine siempre un cierto sentido de la propia personalidad» (Ledesma Ramos, 1971: 36), cuando una opción no tiene por qué excluir la otra.

Además, en su ponderación del genio creador de Cervantes, efectúa un machihembrado (imposible) de los juicios emitidos al respecto por Ortega y por Unamuno en sus respectivas obras: Unamuno desdeñaba injustamente la inspiración cervantina y la colocaba muy por debajo de su creación, mientras que Ortega otorgaba al alcalaíno la categoría de «semidios» (Ortega y Gasset, 2001: 174). Ledesma Ramos, frente a ellos, adopta una postura intermedia de aceptación/rechazo, pues no se acaba de decantar hacia uno u otro juicio. Al igual que Unamuno, nuestro ensayista se salta sin miramientos aspectos y situaciones cruciales del libro cervantino para que cuadre mejor su teoría. Pero lo que en Unamuno es una epopeya transida de cristianismo en busca del Redentor, en Ledesma Ramos es una defensa de la moralidad de la amoralidad nietzscheana, rasgo este que, según el autor, caracteriza al hidalgo manchego. Don Quijote, así, contra todo y contra todos, sale en busca de aventuras y pasa a formar parte de la «aristocracia suprema» (Ledesma Ramos, 1971: 51), que no es otra que la del espíritu egregio que lucha por imponer su voluntad. Don Quijote se deja de libros y de vida tranquila y pasa a la acción, forja su destino y solo así logra la felicidad: «es necesario convencerse de que el propio origen de la dicha no puede ser otro que el placer del propio *realizar*» (*Ibidem*: 61).[1] Por todo ello, don Quijote debe ser ejemplo para esa juventud que tenía «ansia

1 Destacado en el original.

de reforma» social (*Ibidem*: 64). Esta es imposible desde las posiciones solidarias socialistas, promulgadoras de la igualdad humana. En su habitual tono de juvenil arrogancia, Ledesma Ramos se pregunta: «¿Y qué significa socialismo, decadente antes de nacer, con sus pretensiones absurdas de desvalorización de los grandes focos individuales?» (*Ibidem*: 90).

Por supuesto, el arte que mejor le encaja a esta nueva generación de jóvenes es el arte deshumanizado promulgado por Ortega y Gasset. Con este arte, los grandes hombres se expresarán en obras sublimemente deshumanizadas, más allá de los sentimientos humanos y de la representación mimética de la realidad.

El Quijote y nuestro tiempo es un ensayo inconexo y plagiario, en el que su autor se arroga el papel de portavoz gritón del ente informe que es la nueva generación, que será nietzscheana o no será. La labor de esta generación es la regeneración completa de los dominios sociales (política, economía, cultura...) y las características que la adornan (atención al plural globalizador) son:

> Nosotros consideramos a la vaga y amena literatura como una piltrafa que el pensamiento regala a las muchedumbres. Nosotros poseemos anhelos de una grandeza nunca antes vista desde los humanos. Nosotros destruimos las debilidades míticas y proclamamos la deificación del hombre. Nosotros no somos ni humildes ni ingenuos. Nosotros admitimos una aristocracia, que es la del Espíritu, y nombramos para nuestros pajes a los hombres de ciencia. Nosotros tenemos la convicción de que el fin primordial del hombre es vivir, no es hacer una vida espiritual aislada, como tampoco es vivir hacer la vida de un caballo o de un buitre, pongo por ejemplo. Vivir es poner al espíritu en la máxima tensión por medio de la cultura y a la vez desarrollar plenamente nuestros órganos físicos. Vivir es un conjunto de verbos: estudiar, meditar, pensar, crear, construirse, nutrirse, amar, etcétera, etcétera (Ledesma Ramos, 1971: 146).

En las dos últimas páginas del libro, tras ensalzar a Goethe y a Nietzsche como «los dos grandes focos de intuiciones», como «dos colosos» (Ledesma Ramos, 1971: 170), juicio que copia del Ortega de *El tema de nuestro tiempo* (1923), Ledesma Ramos reelabora sus propuestas ideológicas presentadas en *El sello de la muerte* (sobre todo, el triunfo de la razón sobre el corazón como una norma para alcanzar la felicidad) para girar definitivamente hacia el irracionalismo, dado que la razón no puede alcanzar a diseccionar según qué complejidades de la vida humana. Lo único válido a partir de ahora será la unión de razón e intuición, siempre con la supremacía de esta sobre aquella, para conseguir el objetivo de un conocimiento integral en aras del progreso general: «El mundo de la intuición, que es el más grande por ser el más íntimo, está vedado

a los racionalistas, a no ser que se despojen de sus vestiduras, que en este caso son cadenas» (Ledesma Ramos, 1971: 70). Cadenas de la razón que veía como salvación en *El sello de la muerte* y que pronto se romperían en el breve pero intenso viaje hacia el fascismo que Ramiro Ledesma Ramos, y su compañero Ernesto Giménez Caballero, no dudaron en transitar. La consolidación de esta ideología se plasmó en los primeros tiempos de la Segunda República con la creación del semanario fascista *La Conquista del Estado*.

La convivencia intelectual que brindó el órgano publicitario de privilegio que fue *La Gaceta Literaria* duró aproximadamente tres años, de 1927 a 1929. La entrada en la nueva década marca una frontera en las relaciones entre intelectuales y artistas españoles, que se polarizan veloz y radicalmente entre derechas e izquierdas al compás de los acontecimientos políticos nacionales. Ramiro Ledesma Ramos queda en la historia de España como ejemplo de joven entregado al estudio, saturado de lecturas, que quería cambiar el estado de cosas y que vio que desde la intelectualidad no se podían llevar a cabo los profundos cambios políticos, económicos y sociales que anhelaba: un joven exaltado y radical, en el sitio equivocado de la historia, que pagó con su vida por defender sus ideas.

Bibliografía

Aguado, Emiliano (1941). *Ramiro Ledesma Ramos, fundador de las JONS*. Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular.

Elorza, Antonio (1984). *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*. Barcelona: Anagrama.

Gallego, Ferran (2005). *Ramiro Ledesma Ramos y el fascismo español*. Madrid: Síntesis.

Ledesma Ramos, Ramiro (1924). *El sello de la muerte*. Madrid: Editorial Reus.

— (1971). *El Quijote y nuestro tiempo*. Madrid: Vassallo de Mumbert.

— (2003). *Discurso a las juventudes de España*. Intr., ed. y notas de Pedro C. González Cuevas. Madrid: Biblioteca Nueva.

Mainer, José Carlos (2000). *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ortega y Gasset, José (1998). *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza.

— (2001 [1914]). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.

— (2003). *La rebelión de las masas*. Ed. de Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Tecnos.

Sobejano, Gonzalo (2004). *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.

Unamuno, Miguel de (2000). *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra.

Una vista global de los géneros periodísticos biográficos de Manuel Chaves Nogales

Qi Wang

Manuel Chaves Nogales fue un periodista, escritor y comentarista político activo en la primera mitad del siglo xx. Su trayectoria profesional arranca en Sevilla en diarios como la edición sevillana de *El Liberal* —donde aparece su primera colaboración con firma en 1915—, *El Noticiero Sevillano* y *La Voz* de Córdoba. Atraviesa la etapa cumbre en Madrid trabajando a partir de 1924 en el *Heraldo de Madrid* de redactor, y a finales de 1930, en la víspera de la proclamación de la Segunda República, incorporándose al recién fundado diario gráfico *Ahora* como subdirector. Su labor en este último periódico, propiedad de Luis Montiel, duró hasta noviembre de 1936. En 1928 empezó la colaboración con entregas de reportajes en la revista gráfica *Estampa*, proyecto editorial también financiado por Luis Montiel, y la mantuvo hasta que el semanario desapareció en la guerra.

Chaves Nogales demuestra un amplio interés por los géneros biográficos, que en cierto grado eran una constante de su actividad profesional, pues los cultivaba con asiduidad. El inicio se remonta a la época de *El Liberal* de Sevilla, si bien sus escritos evolucionarían en cuanto al enfoque, el estilo y el propósito con el paso del tiempo. Como premisa general, conviene precisar que los géneros periodísticos biográficos, término utilizado en el presente artículo para hacer referencia a cualquier escrito de incursión en la vida de una persona (datos biográficos, anécdotas o carácter, etc.), estaban muy de moda en la época de Chaves.

Por un lado, los textos periodísticos de contenido biográfico del siglo xx, que empezaban a ser acogidos con continuidad en las páginas de las revistas ilustradas y los suplementos dominicales, presentaban una fisonomía diferente de aquellos del siglo anterior: según Beatriz Gómez Baceiredo (2011: 91), estaban centrados en personajes históricos, «con mayor apoyo bibliográfico», y su fin era didáctico. Los del nuevo siglo iban «adoptando una narrativa más periodística» (Pérez Álvarez, 2017: 1352), «buscando la actualidad de sus protagonistas o introduciendo progresivamente la vida privada y el carácter como contenido biográfico» (*Ibidem*: 1351), aparte de los referentes exteriores. Todos los medios estaban destinados a reforzar la orientación informativa de la biografía, cuyo punto de partida residía en conectar a los lectores e interesarlos explotando la historia y la subjetividad de los biografiados. Sin embargo, res-

pecto al género aún prevalecía el condicionamiento cultural y, como consecuencia, estaba más interesado en la aportación de curiosidades que en ofrecer consideraciones serias, como la divulgación de ideologías o críticas políticas.

Por otro lado, a falta de un establecimiento tipológico de rigor de los textos periodísticos biográficos en la etapa incipiente de la profesión, existía una frecuente hibridez redaccional, la cual dificulta el intento de establecer una acotación clara. Por lo tanto, desde una perspectiva actual, siguiendo el modelo de Gómez Baceiredo (2011), este artículo hace uso de nombres inclusivos, como «géneros biográficos», «textos de contenido biográfico», «textos retratísticos», etc., para designarlos en el sentido de «biografías» ampliadas, que, a fin de caracterizar al sujeto, recurren no solo a la exposición de datos biográficos, sino también a anécdotas, actividades laborales o cotidianas, costumbres, condiciones de vivienda, círculo de amistades o familia, entre otros aspectos que puedan arrojar luz sobre quién es y cómo es la personalidad de un sujeto, con independencia de la forma que tomen. Antonio López Hidalgo (2001) encuadra el concepto de límite ambiguo en la «historia de vida»,[1] y Belén Rosendo (1997) invoca los términos «reportaje biográfico» y «perfil» para referirse a textos que entrañan las mismas connotaciones. El método más usual para lograr la historia es la entrevista como medio de acceso a fuentes de primera mano, inmediatas, de autoridad, incluso inéditas en provocación del hambre periodística. En palabras de López Hidalgo, el periodista pasa por un proceso de «desgrabar» (López Hidalgo, 2001: 97) para llegar a conformar un reportaje biográfico, es decir, reorganizar y transcribir el discurso al papel impreso. El beneficio de hacer entrevistas está en que, más allá de una exposición de datos, conserva diálogos y detalles que se producen en la inmediatez, a saber, el tono y el ritmo del habla, los gestos del locutor y su representación física, etc., que al mismo tiempo revelan claves para interpretar la personalidad.

Después de lo expuesto arriba, el alcance de actualidad, el foco en el ámbito privado, la técnica que emplean, en suma, toda la riqueza que por sí mismos muestran como un género cada vez más apropiado del periodismo, los textos biográficos aparecidos en la prensa de la primera mitad del siglo xx, junto con la continuidad con que cultivó Chaves Nogales los retratos periodísticos, justifican un estudio como este. Dentro del marco arriba expuesto, se propone a

1 López Hidalgo toma el concepto de la tradición periodística latinoamericana, cuyo pionerismo lo retrotrae a la década de 1940, protagonizada por el narrador, dramaturgo y periodista argentino Julio Ardiles Gray. De todas maneras, a juzgar por los rasgos y el procedimiento de elaboración en el que se inscribe una «historia de vida», es adecuado su empleo en el estudio en cuestión, en similitud con el «perfil» norteamericano y el «artículo biográfico» o «reportaje biográfico» rescatado de bibliografías españolas.

continuación un recorrido y análisis global de la obra biográfica de Chaves para entenderla en sus propias características y la perspectiva histórica que acarrearía.

1. Análisis de Chaves Nogales respecto a su aportación biográfica

1.1. Orígenes, personajes y tipos

Chaves Nogales cultivaba con continuidad los géneros biográficos. Pese a que se reduce al orden secundario, el hecho de que encontrara en las biografías enlaces interpretativos para la realidad sociopolítica acredita que su visión a la hora de contemplar el mundo es esencialmente humana. No obstante, adelantamos aquí a grandes rasgos una división en su escritura, porque antes del año 1928, en el que publicó en serie su primera crónica de carga política («La vuelta a Europa en avión», en el *Heraldo de Madrid*), debido a la imposición de la censura, su tono había sido evasivo cuando se había dedicado en exclusiva a personajes del mundo de la cultura; en cambio, posteriormente, en los trabajos periodísticos se mostraba cada vez más comprometido y percibía como prioridad dar visibilidad a personajes de relevancia política, tanto nacionales como internacionales.

Los orígenes se daban en los diarios andaluces en los que se formó Chaves Nogales. El 1 de diciembre de 1916 apareció en *El Liberal* de Sevilla «Serrano Hidalgo», y el 3 de noviembre de 1917, en *El Noticiero Sevillano*, «Luisa de Lerma», dos artículos cortos cuyos títulos explicitan el contenido. Ambos se centran en la vida profesional de los personajes, pero el enfoque incorporado es más bien intuitivo,[2] a falta de apoyo en documentación y testimonios obtenidos del contacto directo. Al mismo tiempo, el lenguaje empleado, apasionado y poético, aún dista de lo que se espera de un texto periodístico. En la sección «Recuerdos. Hace cinco lustros...» (marzo-mayo de 1918) de *El Noticiero Sevillano*, aún firmó Chaves Nogales otras varias semblanzas. Dicha sección, creada con motivo del vigésimo quinto aniversario del diario, estaba destinada al repaso de los grandes momentos históricos que había recogido el periódico desde su nacimiento y Chaves se detendría en una veintena de personajes implicados en ellos (escritores, políticos, militares, aristocráticos, un torero, un mecánico, etc.), recurriendo fundamentalmente a la documentación para con-

2 He aquí un ejemplo de «Luisa de Lerma»: «Los trajes de Luisa de Lerma son como su dueña [...]. Son trajes que saben a literatura, galas con las que la fantasía quizás no se determinase a vestir sus más atrevidas imágenes» (Chaves Nogales, 2013: 1142).

formar una especie de manual de historias ejemplares. En resumen, la serie siguen el modelo didáctico del siglo pasado, que, por un lado, no alcanza la actualidad periodística y, por otro, se ciñe a los méritos del ámbito público sin preocuparse de profundizar en la personalidad.

Tras llegar a Madrid, una vez incorporado en la redacción del *Heraldo de Madrid*, Chaves Nogales acerca la biografía a la actualidad y las figuras se vuelven cada vez más vivas respecto a la exposición de detalles sobre el carácter y el escenario en que se desenvuelven. El cambio se debe a que en esta etapa el periodista empieza a perseguir las noticias en la calle en función de los criterios del reporterismo, por lo que suele inspirarse en protagonistas o testigos directos de los focos noticiosos. En la forma, siendo de orden secundario, aparecerá el retrato integrado en reportajes o crónicas en sintonía con el aspecto que busca destacar la información, de lo cual se consideran dos motivos: el primero, que la personalidad aumenta el interés periodístico de cara al público; el segundo, que la historia de vida favorece el entendimiento del porqué de las cosas. En esta línea podemos apreciar ejemplos como el perfil del millonario Fortunato Martínez trazado en «Los herederos de Martínez» (enero de 1926) y otras caracterizaciones en las crónicas «La silueta moral de León Sánchez. El hombre en quien se vio un asesino» (marzo de 1926), «Un ex oficial de artillería que vivía como humilde trabajador en Santander se entera de que hace seis años está casado con una distinguida señorita de Valladolid» (agosto-septiembre de 1927), «Una emocionante partida de un hidroavión que va a cruzar el Atlántico»[3] (octubre de 1927) y «Cómo es Ruth Elder»[4] (octubre de 1927). La selección de personajes no distingue famosos de desconocidos, pues, mientras que en el primer caso la pretensión era rendir homenaje o profundizarse en la intimidad, en el segundo, según afirma el mismo Chaves: «[es] por su interés folletinesco [que la historia] merece ser publicada» (Chaves Nogales, 2013: 1391).

A partir de 1928, Chaves Nogales fue centrándose en temas políticos, por lo que quedarían reflejados bajo su pluma sobre todo personajes de intervención en el ámbito político. Empezó por colaborar en el *Heraldo de Madrid* con una entrevista titulada «El exministro francés Anatole de Monzie, en Madrid»

3 En la crónica seriada de «siluetas», Chaves Nogales (2013: 69-72) menciona a tres miembros de la tripulación: el piloto Mertz, el observador Bock y el mecánico Rhode (en sus propias palabras), ofreciendo abundantes detalles de los tres: aspecto profesional, forma de vestir, rasgos de carácter y revelación de la vida privada (costumbres, estado civil, familia, etc.).

4 Respecto a Ruth Elder, la belleza de la aviadora constituye la información de mayor vigencia, aunque el tratamiento biográfico también engloba otros puntos de vista, tales como la promoción comercial de la figura, el diálogo, la conducta e incluso la grafología, entre todos elementos significativos para la personalidad.

(junio de 1928), que destaca al político y abogado por su perspicacia de opinión y que fue seguida por la crónica «Aga Khan y la costurerita. Mademoiselle Andrée Carron ha hecho hoy una buena boda» (diciembre de 1929). Esta última, de hecho, recurre al sensacionalismo penetrando en la cara privada de los novios. En *Ahora* destacarían cinco títulos con importante contenido biográfico, y por orden cronológico avanzan el reportaje de gran formato «Lo que ha quedado del Imperio de los Zares» (enero-febrero de 1931),[5] que dedica capítulos al retrato de la comunidad de refugiados rusos en París a causa de la gran revolución de 1917; la entrevista «Cómo vivía en la Rusia soviética Ramón Casanellas»[6] (marzo de 1932), mediante la cual, al haber descubierto al asesino de Eduardo Dato, Chaves quería «fijar exactamente la catadura moral de esta figura del terrorismo y reducirla a sus verdaderas proporciones» (Chaves Nogales, 2013: 1113); la crónica seriada «Nuestra última empresa colonial» (abril-mayo de 1934),[7] con estudio de la naturaleza guerrera y labradora de la vida de los indígenas, su humor y sus costumbres, así como de la psicología del sultán azul y varios líderes de las cabilas locales ante el procedimiento colonizador español; una entrevista a Joseph Goebbels y un perfil dedicado a Adolf Hitler, reunidos en el reportaje «Cómo se vive en los países de régimen fascista» (mayo de 1933); y, por último, la crónica «Haile Selassie, en Gibraltar» (mayo de 1936), centrada en caracterizar, a través de diálogos y anécdotas, al negus en su angustiosa situación de vencido y exiliado en la resistencia contra Italia.

Resta por mencionar que a partir de 1928 Chaves Nogales inició también la colaboración con la revista gráfica *Estampa*, en la que dejaría una parte de biografías aún más interesante. Fundado en enero de 1928, el semanario propiedad de Luis Montiel se alineaba con el concepto parisino de *magazín* y se publicaba en gran formato, con modernos diseños gráficos y una copiosa ilus-

5 El reportaje es fruto de la corresponsalía en París de 1930 y cubre la realidad de la vivencia de la comunidad de la oposición rusa exiliada en la capital tras la revolución de 1917. En dicho grupo, numeroso y heterogéneo, se encuentran aristócratas, artistas, estudiantes, religiosos, militares, etc., que nutren de exhaustivas entrevistas a la publicación.

6 En sus andanzas en Moscú —una parada de su recorrido en avión por ciudades importantes en Europa efectuado en julio y agosto de 1928, cuya experiencia cuenta en las crónicas de «La vuelta a Europa en avión»—, el periodista logró dar con Ramón Casanellas, con quien pudo mantener conversaciones, pero la censura de la dictadura primorriverista prohibió publicar la entrevista resultante. Por eso, la entrevista no se conoció hasta su publicación en *Ahora* (20/3/1932), el mismo mes en que se constató que el personaje se hallaba en Andalucía, donde, según decían, trabajaba de agente revolucionario al servicio de Moscú.

7 El tono triunfante en Chaves Nogales con respecto al curso de la operación militar en Sidi Ifni era absoluto: «Sin disparar un tiro ha sido ocupado totalmente el territorio de Ifni» (Chaves Nogales, 2013: 528). Declaró el interés esencial que tenía España en aquel rincón africano, aunque la preocupación de Chaves Nogales en cuanto a la colonización no fue sencillamente política, sino también cultural y humana.

tración fotográfica. Aparte de la actualización técnica, obtuvo un éxito de ventas debido a los conceptos avanzados que tenía del periodismo. En sus páginas aparecían numerosas secciones culturales dedicadas al deporte, a los toros, a los niños, a la moda femenina, a la literatura, etc., más reportajes y entrevistas de lenguaje innovador. En efecto, los géneros biográficos eran de los aplaudidos en la revista porque, según el cálculo de Álvaro Pérez Álvarez *et al*. (2017), solo entre 1931 y 1926 sumaron quinientos ochenta textos. Chaves Nogales contribuyó con dos primeros reportajes retratísticos de menor cuantía, sin superar las dos páginas ilustradas. Uno de ellos, «Amanullah, el rey que ha perdido su corona por amar tanto a su pueblo» (junio de 1929), trata la polémica figura de Amanulá Kan con apoyo sustancial en la documentación de archivos; el otro, «Quién era el general ruso Kutepov» (febrero de 1930), en contraste, ofrece sobre la base de entrevistas con terceros una construcción anecdótica de la personalidad del general Kutepov y su dirección del desembarque de los ejércitos blancos en el puerto de Galípoli tras la derrota en la guerra civil rusa, girando alrededor del hambre informativa alimentada por su desaparición desde un mes antes, cuando salió a luz el reportaje.

El momento de culminación llegó en 1934, cuando entre marzo y septiembre se estrenó en veintisiete entregas el folletín-reportaje «El maestro Juan Martínez que estaba allí», y al año siguiente apareció «Juan Belmonte, matador de toros; su vida y sus hazañas» (junio-diciembre de 1935), considerada una biografía de las más cumplidas del siglo xx.[8] La serie sobre Juan Martínez fue anticipada por una entrevista titulada «Los "flamencos de París". Montmartre, sede de la flamenquería», que vio la luz el 18 de marzo de 1930 en *Estampa* durante la corresponsalía de Chaves Nogales en París ese mismo año, en la que introdujo por primera vez al bailarín Juan Martínez, junto con otros maestros de flamenco, como Antonia Mercé (la Argentina) y el vanguardista Vicente Escudero, cuyas pistas se cruzaron en el Cabaret Sevilla de Montmartre. Por medio de la conversación había podido invitar a aquellos a comentar la perspectiva futura del baile. En cuanto a la obra, terminada en 1934, realiza un recorrido intensivo, dividido en capítulos, por las vivencias peculiares de Juan Martínez a través de la revolución bolchevique y la guerra civil rusa, comprendida entre 1916 y 1924. Se presenta en primera persona, traducida de la orali-

8 La publicación seriada en *Estampa* fue un éxito redondo, por lo que, al terminarse, la empresa editó el reportaje en libro para una mayor difusión. En un par de años la obra vería numerosas reediciones y también versiones traducidas: por ejemplo, en Toronto (*Juan Belmonte, killer of bulls. The autobiography of a matador*, edición ilustrada con fotografías y dibujos, 1937), Nueva York (1937 y 1939), Londres (1937), Santiago de Chile (1938) y México (1944).

dad del protagonista, llena de trama y subjetividad. Aparte de la frescura informativa que aporta a los lectores, el reportaje es narrativo por excelencia.

En cuanto a la biografía del brillante torero Juan Belmonte, con quien el periodista había trabado una relación íntima a lo largo de las ocasiones previas de tertulias o encuentros, hay que señalar que recoge el mismo enfoque que «El maestro Juan Martínez»: narración sujeta a la primera persona, que aprueba la autoridad de los relatos y las opiniones. Sin embargo, en este caso la trayectoria cubierta resulta mucho más amplia que la del maestro flamenco, ya que recorre las etapas de la infancia en Sevilla, el aprendizaje, el éxito de la carrera tauromáquica, el viaje por países latinoamericanos, el retiro, etc., además de la demostración del mundo íntimo y emocional del personaje. A pesar del esfuerzo del autor por distanciarse en la observación, desapareciendo detrás del personaje, y a pesar de haberse basado en testimonios ajenos, el estilo de la narración es cien por cien de Chaves, por lo que la estructura y el lenguaje trascienden a lo periodístico para adquirir la exquisitez literaria.

1.2. Técnicas periodísticas y características estilísticas

En esta parte, para que el análisis adquiera un sentido general y suficientemente expositivo acerca de los textos biográficos de Chaves Nogales, acotamos el corpus a las publicaciones del género después de 1924, cuando acababa de incorporarse a la plantilla del *Heraldo de Madrid*, porque en dicho periodo el acercamiento al presente de los perfiles marca su madurez a la hora de adaptar el género a lo periodístico. Por eso, su composición retratística registra la característica general de verse reducida en la documentación a partir de fuentes secundarias mientras proliferan los testimonios de primera mano del autor como testigo de la presencia del personaje. Tras haberse estudiado por entero el corpus, se descubre que, para lograr dicho fin, la técnica de preferencia es la entrevista. Por este medio de acercamiento al personaje no solo se obtienen datos de la conversación, sino que también se le caracteriza en sus actos. Chaves Nogales pone énfasis en los referentes exteriores que se captan por los cinco sentidos durante la entrevista, como son el tono, la muletilla, los gestos, el estado de ánimo, las características físicas, la forma de vestir, etc., por lo reveladores que son en relación con diferentes aspectos de una persona.[9] Al final, para lograr un

9 En «Haile Selassie, en Gibraltar» se da un ejemplo de la entrevista sin contenido, pero que ayuda a interpretar la personalidad desde otros ángulos: «Esta entrevista insustancial, a base de palabras

reportaje completo, Chaves someterá la entrevista a una reelaboración a la medida de «formar una especie de mosaico» (García-Gordillo, 2007: 76), mezclando las confesiones del biografiado con la documentación bibliográfica, los testimonios de terceros e incluso la interpretación del autor.

En los textos biográficos que recurren a la entrevista es habitual que intervenga como narrador el autor-entrevistador, quien posee la plena autoridad de reproducir los diálogos o reescribirlos en tercera persona y hace anotaciones sobre el avance de la entrevista y la situación en que se lleva a cabo. En esta línea, «Cómo vivía en la Rusia soviética Ramón Casanellas» es un buen ejemplo, puesto que en el texto se registran traducciones de Casanellas, «siempre con frases sueltas, disparatadas [...] incapaz de articular sus recuerdos en un relato» (Chaves Nogales, 2013: 1119), puestas en forma de párrafos de narración coherente, así como constantes indicadores del narrador, como: «de los recuerdos de su adolescencia, salta Casanellas a las evocaciones de Barcelona en la época del sindicalismo» (*Idem*) o: «cuando Casanelles evoca aquella época de su vida, él, que tanto alardea de su coraje, no puede reprimir un gesto de horror» (*Ibidem*: 1121), para dirigir y marcar el discurso. En cambio, en «El maestro Juan Martínez que estaba allí» y en «Juan Belmonte, matador de toros; su vida y sus hazañas» (ambas, biografías de larga extensión que se logran también a partir de entrevistas), se eliminan las preguntas para ceder la voz en su totalidad al sujeto, con el fin de desarrollar un monólogo de falsa autobiografía.

En cuanto al estilo de los géneros biográficos de Chaves Nogales, lo primero que apreciamos es lo narrativo y lo caracterizador del lenguaje utilizado. La capacidad con las letras del periodista permite que su biografía se construya siempre sobre escenas y dramas, con descripciones exhaustivas de los personajes para que adquieran movimientos, gestos, tonos y, desde allí, carácter, opinión y posición, etc. Generalmente los individualiza en relación con un determinado aspecto de la vida según el interés informativo que despiertan. Como un excelente ejemplo de la caracterización, remitámonos a la pieza retratística sobre el sultán azul Ma-el-Ainin, recogida en «Nuestra última empresa colonial». Con un inicio narrativo adelanta la situación desventurada en que se persona el sultán de la zona ocupada por el ejército español:

> Montado en su mula ricamente enjaezada viene hoy a parlamentar con el comandante del fuerte [...] sobre su porvenir, su oscuro porvenir de vencido [...]. Viéndole aquí sentado, con su panza enorme y sus manecitas fofas, se hace difícil

corteses y de banalidades, nos ha permitido, sin embargo, darnos cuenta —creo que bastante exacta— de lo que es el rey de reyes» (Chaves Nogales, 2013: 655).

imaginar que sea este el mismo sultán azul que tantas veces ha llevado a sus hueste a la guerra (Chaves Nogales, 2013: 512-514).

Enseguida, por estudiar cómo recibe el hecho de su entrega, desde la perspectiva del autor se caracteriza al vencido en un estado incómodo, avergonzado y cauteloso a través de rasgos como el ritmo del habla —«se queda un momento pensativo» (*Ibidem*: 515)—, el ademán —«la contestación parece quitarle un peso de encima» (*Idem*)— y la percepción física —«con un rosario enorme de gruesas cuentas que bailan constantemente entre sus dedos [...] da la impresión de una alimaña parapetada detrás de [...] amuletos que impiden llegar a lo vivo, a la cauta y la temible humanidad que se asoma a sus ojos» (*Ibidem*: 513).

Otra característica destacada de Chaves es que su obra biográfica está marcada por la penetración en los ámbitos privados de los retratados, lo cual se debe más a su afán personal de negar en la biografía el fin de inmortalizar a los personajes que al auge del estudio de la personalidad en el siglo xx. Desea interpretar la razón de la existencia y las acciones de los protagonistas desde una perspectiva exclusivamente humana. Por lo tanto, proliferan en su tratamiento historias detrás de la imagen pública del personaje o referentes de intimidad como recuerdos de infancia y de adolescencia o la influencia de la familia, así como otras relativas a las costumbres, a los *hobbies* y a las relaciones sentimentales, etc. A menudo se conjuga lo positivo y lo negativo. «Cómo vivía en la Rusia soviética Ramón Casanellas» sirve como ejemplo de caso expositivo en el que Chaves Nogales busca la respuesta de su autoría del atentado contra Eduardo Dato en la cara oscurecida de su formación, resaltando los impactos que podrían tener la pobreza, la opresión de clase que había sufrido, la incultura y la falta de preparación teórica revolucionaria como causa de la violencia desatada.[10]

1.3. Perspectiva histórica

El punto de partida de la labor de Chaves Nogales, lejos de ser puramente periodístico, buscando historias de «circunstancias novelescas» (Chaves Nogales, 2013: 1113) que venden, responde a una serie de sus propias preocupa-

10 Confiesa Ramón Casanellas su inconsciencia del acto que cometió a los veinticuatro años: «la vida me trataba mal, trabajaba, pasaba hambre y, sin embargo, yo me sentía fuerte, audaz, astuto... Había que romper por alguna parte. No se ve bien la salida, no se concibe claramente qué es ser revolucionario, pero uno siente que lo acorralan..., quiere uno vivir y no puede. Y así, a ciegas, sin saber, pregunta: "¿Qué hay que hacer?". Y lo hace» (Chaves Nogales, 2013: 1118).

ciones sociopolíticas. El efecto surge con pujanza a partir de 1928 a medida que se adentra en la esfera política y, en forma paralela, desarrolla los géneros biográficos. Chaves rompe el límite del condicionamiento cultural de la biografía y los erige en modelos que estudian a diversos personajes, en función de sus experiencias como testigos o protagonistas de movimientos políticos o de supervivientes de guerras, con el deseo de inspirarse en estas realidades individuales, en contraste con la historia oficial, y para incluir, de modo indirecto, reflexiones o críticas históricas a partir de su condición humana.

Dado el contexto de la extensión de las fuerzas revolucionarias, la imposición del movimiento antirreformista y los constantes conflictos sociales que atravesaban los años treinta, Chaves Nogales, un apasionado periodista de análisis político, cultivaba prioritariamente temas relacionados con el mito de la Revolución rusa y su impacto en el ámbito doméstico, además de los relativos a la gestación del fascismo. Abundan los textos biográficos de ambos casos, cuyo objetivo, sin embargo, no es encontrar cauce para la promoción de los correspondientes valores políticos ni de la personalidad de los líderes. Como queda de manifiesto en «El maestro Juan Martínez que estaba allí» y en la entrevista «¿Habrá fascismo en España?», realizada a Joseph Goebbels (a la sazón, ministro de la propaganda nazi), Chaves plantea la oposición a cualquier forma de extremismo que encontraba resonancia en la República desde las elecciones generales de 1933 según el proceso de caracterización e interpretación del personaje en su trayectoria y carácter. En «El maestro Juan Martínez que estaba allí», además de ofrecer una visión crítica de la violencia gratuita y el horror persecutorio vividos en la revolución de 1917, explota el sentido didáctico de un maestro de flamenco que siempre de manera distanciada mantuvo la calma y la cordura ante cualquier tendencia demagógica. En cuanto a Goebbels, «un tipo ridículo, grotesco, [que] se ha pasado diez años siendo el hazmerreír de los periodistas liberales» (Chaves Nogales, 2013: 1128), es irónica la impresión que ofrecía al poner cortapisas al entrevistador: «El señor ministro de Propaganda [...] contestará a tres preguntas [...] estas tres preguntas y sus respuestas deben publicarse textualmente, sin comentarios ni interpretaciones» (*Ibidem*: 1127). Chaves capta cómo el personaje enemigo de la república se valía del fascismo de opinión para controlar la propaganda en el extranjero.

El famoso folletín-reportaje «Juan Belmonte, matador de toros; su vida y sus hazañas», a pesar de la aparente ligereza de su crítica política, también toca, en el fondo, el núcleo de los convulsos tiempos revolucionarios que se extendían en el sur desde 1935. Crea un personaje que a lo largo de cuarenta años de lucha se forja en un propietario de inteligencia, espíritu de superación y uso de pensamiento independiente, quien rinde lecciones para una época de

especulación, rencor y pérdida de razón. Los hechos de los últimos capítulos, que transcurren en el campo andaluz, son fruto del exacerbado enfrentamiento entre los braceros y los propietarios a causa de las bases laborales y certifican en plenitud a Belmonte, quien muestra la calma de condenar la desmesura de los hurtos y asaltos «sin ningún escrúpulo teórico» (Chaves Nogales, 1993: xx) y la clarividencia de advertir lo infructuoso de la táctica revolucionaria para cualquier logro político.[11] Daniel Suberviola y Luis Felipe Torrente consideran al personaje un modelo a través del cual Chaves Nogales explica qué forma tomaría la verdadera revolución:

> Para Chaves la revolución no era la del anarcosindicalismo, no era el cambio absoluto en todos los órdenes, sino que era el cambio personal del individuo. Esto lo explicaba a través de la figura de Belmonte, que a su parecer supo realizar la verdadera revolución: la que se produce en el propio individuo, enfrentándose con su destino y superándolo (Suberviola y Torrente, 2013: 73).

2. Conclusiones

La escritura de corte biográfico de Chaves Nogales, tanto por su cantidad como por su extensión en el tiempo, se encuentra entre los impulsos fundamentales del periodista, lo cual actúa como soporte oportuno de la teoría de que, para él, el método genuino de entender el mundo es hacerlo a través de lo humano. Hay que recordar que, en su época, los límites entre géneros biográficos eran muy difusos, pero aun así se aprecia la versatilidad de las formas que toma Chaves: semblanza, reportaje o entrevista. Además, se observa que su cultivo del retrato, según evoluciona, traspasa etapas de narración ensayística y documentación bibliográfica hasta llegar a la madurez periodística, adaptando a los personajes a la necesidad informativa y, a la vez, renovando las técnicas por las que se conecta a la personalidad. De demostrado mérito como reportero, muchos trabajos suyos están basados en el contacto directo con los personajes, por lo que el autor, después de la observación o de la entrevista, dispone de plena autoridad para transcribir los testimonios de primera mano. Asimis-

11 «[...] la realidad revolucionaria era muy inferior a lo que aparentaba. Todo se reducía a los hurtos en el campo y a los sustos que los jornaleros daban a los propietarios que habían caciqueado o ejercido la usura [...]. Hubo algunos casos en los que el odio al propietario no se contentó con estos daños y vejaciones, pero por lo general la rebelión de los campesinos no fue más allá» (Chaves Nogales, 1993: 1257).

mo, el lenguaje que desarrolla no solo es narrativo, sino también altamente caracterizador y cumple su función teniendo en cuenta acciones, gestos, aspectos físicos y especialmente detalles referentes al carácter o a la intimidad de los biografiados. Por último, hay que señalar que, a la hora de entretener, Chaves tampoco resta valores de reflexión seria en la biografía a medida que crecía con pujanza desde el año 1928 la caracterización de figuras con profunda implicación en movimientos sociopolíticos, las cuales, por sus experiencias u opiniones, marcan la actualidad histórica de la época.

Bibliografía

Chaves Nogales, Manuel (1993). *Obra narrativa completa*. Ed. de Isabel Cintas Guillén. Sevilla: Fundación Luis Cernuda.

— (2013). *Obra periodística*. Ed. de Isabel Cintas Guillén. Sevilla: Diputación de Sevilla.

García-Gordillo, Mar (2007). «Entrevista con la Segunda República. Chaves Nogales y el placer de conversar con la historia». En: Checa Godoy, Antonio; Espejo-Cala, Carmen; Langa-Nuño, Concha; Vázquez Liñán, Miguel (coords.). *La comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Fragua, págs. 71-90.

Gómez Baceiredo, Beatriz (2011). «Primeros pasos de la biografía como género periodístico en España: tipología y características de los textos biográficos en *La Ilustración. Periódico Universal*». *Comunicación y Sociedad*, vol. xxiv, n.º 2, págs. 77-130.

López Hidalgo, Antonio (2001). «La "historia de vida" periodística, un género poco usual en la prensa española». *Ámbitos*, n.º 6, págs. 95-106.

Pérez Álvarez, Álvaro; Gómez Baceiredo, Beatriz (2010). «Los textos biográficos en las revistas gráficas españolas de la II República». En: *Actas – II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social.* Universidad La Laguna, págs. 1-37.

Pérez Álvarez, Álvaro; Gómez Baceiredo, Beatriz; Martínez Illán, Antonio (2017). «Los géneros retratísticos durante la II República española en las revistas *Estampa* y *Crónica* (1931-1936): características de un género periodístico en auge». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n.º 23(2), págs. 1351-1368.

Rosendo, Belén (1997). «El perfil como género periodístico». *Comunicación y Sociedad*, vol. x, n.º 1, págs. 95-115.

Suberviola, Daniel; Torrente, Luis Felipe (2013). *El hombre que estaba allí.* Berlín: Libros.com.

¿Vocación o beneficio? Entrevistas con los traductores chinos

Ji Xiaojuan

La introducción de la literatura española en China a principios del siglo xx tuvo un cierto auge, pero el volumen y la magnitud de la traducción literaria española no puede compararse con el volumen y el nivel de las traducciones literarias inglesas, francesas, rusas y japonesas. Entre las obras españolas introducidas destacan las de narrativa, escritas principalmente por varones. No es hasta ya entrado el nuevo siglo que las investigaciones de la literatura femenina contemporánea española fueron incrementándose.

En 2007 se celebró el encuentro Literatura con Ñ del Instituto Cervantes de Pekín, como parte de la serie de actividades del Año Cultural de España en China, que no solo reveló la relación amistosa entre ambos países, sino que también significó que la literatura en ambas lenguas entrara con energía en una nueva etapa. Quienes participaron en esta reunión fueron destacados escritores de la literatura contemporánea de España: Esther Tusquets, Jesús Ferrero, Rosa Montero y Antonio Colinas. La presencia de las escritoras demostró la importancia significativa de la literatura femenina; además, para clausurar esta magnífica actividad literaria, se celebró en la Universidad de Pekín la mesa redonda «La literatura femenina en España», en la que participaron Esther Tusquets, Cristina Fernández Cubas, Paula Izquierdo y Rosa Montero.

Luego, en el mismo año, People's Literature Publishing House introdujo y publicó una colección titulada La Mitad del Cielo, que comprendió la traducción al chino de doce novelas escritas por mujeres españolas contemporáneas; no obstante, a diferencia de las anteriormente introducidas, las escritoras de esta serie nacieron o crecieron en la posguerra. Así se descubrieron rasgos de la sociedad española, el propio valor y la propia liberación a partir de la perspectiva femenina. Y, si bien hasta entonces se habían publicado escasas obras literarias femeninas, la situación cambió, lo cual se notó en la adquisición de los derechos y en la selección de las obras literarias extranjeras para ser traducidas, aunque la difusión y la publicidad pertenecen totalmente a las editoriales y los traductores rara vez pueden seleccionar las novelas a su gusto.

Aparte de eso, se percibe un fenómeno interesante a través de las entrevistas realizadas a dos traductores chinos: el primer traductor entró en el mundo de la traducción a causa del respeto que sentía hacia los maestros de este géne-

ro y los maestros eran varones; y el segundo traductor lo hizo con motivo de la influencia ejercida por la literatura hispanoamericana, interesado en autores como Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez y otros. Los traductores expresaron que no tenían mucho conocimiento de la literatura femenina contemporánea.

El objetivo de ambas entrevistas es analizar la situación de la traducción en China sobre todo en relación con la relativa a la novela contemporánea española escrita por mujeres. A través del caso de los traductores en China se pueden ver y comprender las dificultades de la difusión de las novelas femeninas contemporáneas españolas.

Entrevista realizada al traductor Zhang Weijie el 1 de octubre de 2021

Zhang Weijie, doctor en Teoría del Arte por la Universidad de Nanjing y licenciado en Filología Hispánica por la misma universidad, es actualmente profesor asociado y director del Departamento de Filología Hispánica de la Facultad de Estudios Extranjeros de la Universidad de Nanjing. Ha realizado estancias de investigación en el Colegio de México y la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado artículos académicos sobre literatura española, literatura hispanoamericana y teorías del arte, así como diversos libros: *Patrimonio del Imperio*, libro de ensayo sobre la cultura hispánica; *El llanto de la guitarra*, libro de crítica de la literatura de lengua hispana; y nueve traducciones, entre las cuales destacan *El llano en llamas* (Juan Rulfo), *Platero y yo* (Juan Ramón Jiménez) y *La rebelión de las masas* (José Ortega y Gasset). Ha sido finalista del Premio Lu Xun de Traducción Literaria de 2022 con su traducción de *Patas arriba* (Eduardo Galeano).

1) ¿Cuáles fueron sus motivos para traducir obras literarias escritas en español? ¿Cómo entiende el trabajo de traducción?

Mi interés por la traducción empezó cuando era alumno de grado en la Universidad de Nanjing. Leí varias obras de literatura extranjera que no había podido conocer en mi etapa de estudiante de escuela secundaria y me entusiasmaron; entonces comprendí la importancia del trabajo de traducción. Admiraba a varios maestros de la traducción: Zhu Shenghao(朱生豪) Fu Lei(傅雷), Sun Jiameng(孙家孟)... Recuerdo que leí un ensayo de Wang

Xiaobo(王小波), que es prólogo de una novela suya, en el que destacaba el papel de los grandes traductores chinos en la historia de la literatura moderna china. Puesto que estudiaba la filología hispánica, quería dedicarme también a este trabajo. Empecé por traducir cuentos cortos y luego tuve la oportunidad de traducir libros. Al principio, no tenía la libertad de elegir el libro que me gustara; aun así, traducía para probar mi capacidad de traducir, algo típico de los jóvenes, que siempre se consideran genios. Ahora comprendo que la traducción literaria no es tan importante como yo había imaginado. A la gente corriente no le gusta leer libros y mucho menos obras clásicas... Mi reciente traducción de *Patas arriba* de Eduardo Galeano cuesta unos cincuenta yuanes en Dangdang.com, es decir, es más barata que un menú de Big Mac de McDonald's. Ahora traduzco solo por interés, a veces por tener una vida diferente, porque una vez que me sumerjo en esa tarea me olvido de todos los problemas cotidianos y vivo en otro mundo, muy distinto. Dicen que los traductores son puentes que enlazan diferentes culturas, pero no me considero tan importante. El trabajo de traducción me encanta, me da placer, no exige tanta reflexión ni tantas dificultades como escribir un artículo académico. Además, me pagan: una alegría extra. Buenos trabajos como este no abundan en este mundo.

2) ¿Me podría hablar un poco del proceso de traducción? ¿Se documenta sobre el contexto histórico y cultural de las obras que debe traducir? Por lo general, ¿cuánto tiempo le lleva traducir una obra literaria en lengua española?

Primero tengo que leer todo el libro. A menudo, se trata de un libro que ya conozco bastante. Por ejemplo, antes de traducir *La rebelión de las masas*, había leído dos veces esta obra de Ortega y Gasset y escribí varios artículos sobre este filósofo nacido en Madrid. En ocasiones, antes de la traducción, escojo algunos libros de la literatura china cuyo estilo considero similar al de la obra que he de traducir y los leo para tener una percepción y hacerme con el estilo específico que luego aplicaré en mi traducción. Luego, me pongo a traducir y, por último, reviso mi trabajo. Muy sencillo. Conocer el contexto histórico y cultural es importante, pero creo que este conocimiento debo lograrlo mucho antes de la traducción. Es decir, cuando decido traducir un libro, ya conozco su contexto histórico y cultural, porque ya he escrito una reseña o alguna otra cosa sobre ese libro. En cuanto al tiempo que me lleva traducir un libro..., pues eso depende. Un libro de doscientas páginas, por ejemplo, me puede costar un año y medio.

3) ¿Cree que la traducción debería centrarse en la transposición lo más literal posible o es partidario de adaptarla al contexto receptor? ¿Podría dar algún ejemplo de expresión o texto que le haya resultado problemático?

Creo que tanto lo uno como lo otro son importantes. Si es preciso indicar una tendencia: doy más importancia al texto original. No pretendo usar frases hechas (成语) chinas. Si existe un deje algo «exótico» en mi traducción, no lo considero un fallo. ¿Qué buscan los buenos lectores en una obra extranjera? Muchas veces, buscan algo diferente, algo no tan familiar en el contexto en que viven. Si pensamos en la estética formalista, el arte debe presentar algo desconocido a los ojos acostumbrados a lo familiar y cotidiano.

En la primera versión de mi traducción de *El llano en llamas* (*燃烧的原野*), de Juan Rulfo, traduje «chachalaca» por «野鸡» ('faisán'). Se trata de un tipo de ave que solo vive en las tierras norteamericanas y centroamericanas. «Chachalaca» no es «faisán», si aplicamos a la palabra una mirada científica. Además, comprendí que a Juan Rulfo le gustaba emplear palabras especiales relacionadas con su tierra de Jalisco que pueden resultar extrañas también para hispanohablantes que no sean mexicanos. Así que, en la segunda versión, traduje según el sonido de esta palabra, que también es muy bonito al oído (creo que es una imitación del canto de este pájaro). El resultado es: «el pájaro chachalaca» (恰恰拉卡鸟).

4) ¿Cómo soluciona el problema del «préstamo léxico» durante el proceso de traducción? Si es necesario, ¿es partidario de la creación de una palabra nueva?

Creo que mi respuesta a la pregunta anterior ya contiene la respuesta a esta. En la creación de una palabra nueva, soy bastante reservado. El chino moderno es suficientemente rico para ofrecer posibilidades de traducir. Además, también el chino clásico (文言文) y el dialecto pueden proporcionarme inspiración. Sobre todo estoy orgulloso de mi dialecto, el nantonghua (南通话), que es una mina de recursos lingüísticos.

5) ¿Le preocupa la recepción que pueda tener una obra traducida por usted?

Antes sí, ahora no tanto. Comprendo que cada libro tiene su propio destino y, como traductor, mi intervención vale poco. Casi nunca veo mis libros en Douban.

6) ¿Cuál es el criterio para seleccionar qué obra puede traducirse? ¿Qué tipo de obras literarias españolas prefiere?

El criterio lo deciden las editoriales. En la cadena de la industria editorial, el traductor juega un papel casi insignificante. Ahora solo colaboro con editoriales amigas; mejor dicho, con amigos editores. Un amigo traductor me contó que le recomendó a un amigo suyo editor, a instancias de este, varias obras en lengua española. Su buen amigo editor pagó por los derechos de autor de esos libros extranjeros, pagó a varios traductores para que los tradujeran y... en el mercado estos libros no se vendieron, por lo que mi amigo traductor sintió mucho pesar por haberle recomendado esos libros. En fin, la literatura extranjera es un mercado bastante pequeño en nuestro país. Solo unos pocos libros, como *Cien años de soledad* o *La insoportable levedad del ser*, se venden. Yo también recomiendo libros a mis amigos editores, siempre con la esperanza de que no los conduzca a la bancarrota. Recomiendo libros con valor literario o académico, obras que puedan tener algo en común con las preocupaciones actuales de la sociedad china, pero, sobre todo, obras que no arruinen a mis amigos editores.

A mí me gustan libros con algo de filosofía, no necesariamente los libros de filosofía, pero sí aquellos que me hagan reflexionar. Eduardo Galeano me encanta porque tiene un lenguaje poético, con cosas que no se dicen en la superficie de una conversación. *Papeles falsos*(*假证件*) de Valeria Luiselli es un libro que me recomendó una amiga editora, que al principio me dijo: «Leo tus Weibo(微博)y creo que tienes un estilo parecido a este libro de ensayo». Acepté la tarea de traducción de este libro y me encantó. Un dato curioso: resulta muy difícil encontrarlo en las plataformas electrónicas de compra porque la palabra «假证件», evidentemente, es una palabra bloqueada en estas plataformas. Así que supongo que de este libro tampoco se están vendiendo muchos ejemplares.

7) ¿Qué opina sobre los usos de los diccionarios electrónicos y la información disponible digitalmente durante el proceso de traducción?

Son muy importantes. Los diccionarios en papel no bastan. Cuando traducía *El llano en llamas* y *Platero y yo* (*银儿与我*), gracias a internet pude conocer un montón de palabras que solo se usan en el dialecto jalisciense o en el andaluz. Incluso pude descargarme diccionarios en formato PDF de estos dialectos. Los foros de wordreference.com también son tesoros para un traductor.

8) ¿Tiene alguna obra que sea su preferida de las traducidas por usted?

Cada obra traducida es un hijo mío, o hija mía. Los amo a cada uno de ellos. Para no causar envidias entre ellos, prefiero no decir cuál es mi favorito, y tampoco estoy muy seguro de la respuesta.

9) Me gustaría conocer un poco más sus opiniones sobre la cultura o la sociedad china y la literatura española, sobre todo con relación a la literatura femenina contemporánea. ¿Qué tienen en común ambas culturas?

De la literatura femenina española contemporánea conozco poco... Creo que leo más literatura femenina china que española. Recientemente me ha dado por la poesía de Yu Xiuhua: esta mujer campesina escribe versos que me hacen pensar en Juan Rulfo, que también describe los campos en su narración. La soledad, el abandono, las congojas... son parecidos.

Al conocer la cultura del mundo de habla hispana, comprendí que, en varios aspectos, ellos son parecidos a nosotros y diferentes a los anglosajones. Por ejemplo, tanto los chinos como los hispanohablantes dan mucha importancia a las relaciones entre familiares, a la comunidad familiar, a la integración de una familia... Eso se refleja en la literatura. Los lazos familiares pueden aliviar la soledad y la frialdad que siente un individuo de la sociedad moderna. No obstante, en ocasiones, también pueden constituir un mal; por ejemplo, cuando leemos una noticia sobre la corrupción de un funcionario de algún país hispanohablante, con frecuencia descubrimos algo familiar para nosotros: que este funcionario corrupto colocó en puestos importantes a sus hermanos, primos, cuñados o sobrinos... Esto es nepotismo, que debe ser vencido en el camino del desarrollo.

Entrevista realizada al traductor Hou Jian el 25 de octubre de 2021

Hou Jian (n. 1987) es profesor de Filología Hispánica y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Estudios Internacionales de Xi'an (XISU) y doctor en Literatura Europea y Enseñanza de Lenguas, especialidad de Literatura Hispanoamericana, en la Universidad de Huelva (España). Es autor de *Historia de la traducción de la literatura hispánica en China (1915-2020)* (Editorial de la Universidad Veracruzana, 2021). También es traductor literario. Entre sus traduc-

ciones se encuentran: *Cinco esquinas*, *Conversación en Princeton con Rubén Gallo*, *Tiempos recios*, *Medio siglo con Borges* y *García Márquez: historia de un deicidio* (Mario Vargas Llosa), *Soldados de Salamina* (Javier Cercas), *La forma de las ruinas* (Juan Gabriel Vásquez), *El espíritu de la ciencia-ficción* (Roberto Bolaño), *Las batallas en el desierto y otros cuentos* (José Emilio Pacheco), *El hambre* (Martín Caparrós), *Qué vergüenza* (Paulina Flores), *Librerías* (Jorge Carrión), *33 revoluciones* (Canek Sánchez Guevara) y *De Gabo a Mario: la estirpe del boom* (Ángel Esteban y Ana Gallego). Actualmente está traduciendo la saga de Santa María (*La vida breve*, *El astillero* y *Juntacadáveres*), de Juan Carlos Onetti.

1) ¿Cuáles fueron sus motivos para traducir obras literarias escritas en español? ¿Cómo entiende el trabajo de traducción?

Me fascina la literatura en lengua española. Si no hubiera leído obras de Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez..., seguramente no sería profesor y probablemente, como la mayoría de mis compañeros, habría acabado en alguna empresa para ganar más dinero.

Creo que el trabajo de traducción exige responsabilidad, atención y disciplina. En mi opinión, para un traductor literario lo más importante debe ser sentirse feliz y satisfecho con el proceso de la traducción. Para mí, un traductor es como un detective.

2) ¿Me podría hablar un poco del proceso de traducción? ¿Se documenta sobre el contexto histórico y cultural de las obras que debe traducir? Por lo general ¿cuánto tiempo le lleva traducir una obra literaria en lengua española?

Depende. Para traducir algunos libros debo prepararme muy bien: documentarme sobre el contexto histórico y cultural, como indicas. Tengo un buen ejemplo: antes de ponerme a traducir *Soldados de Salamina*, leí muchos libros y artículos sobre la guerra civil española. Pensé que, si no, no traduciría bien la novela. Sin embargo, si ya estoy muy familiarizado con el contexto de la historia, el estilo del autor..., no hago tantas indagaciones. Lo que sí hay que hacer en todos los casos es leer y releer el libro antes de iniciar la traducción.

En cuanto al tiempo que necesito para traducir una obra literaria española, depende de muchos factores: su dificultad, si es voluminosa o no... Tomo como ejemplos las obras de Vargas Llosa que traduje: dediqué un año entero a traducir *García Márquez: historia de un deicidio*, y un mes a *Cinco esquinas*.

3) ¿Cree que la traducción debería centrarse en la transposición lo más literal posible o es partidario de adaptarla al contexto receptor? ¿Podría dar algún ejemplo de expresión o texto que le haya resultado problemático?

Creo que el traductor debe tomar decisiones personales en el proceso de traducción. No debe decir: «Voy a traducir este libro totalmente fiel al texto original» o «Voy a adaptar todo el texto». En cada traducción me encontré con diferentes tipos de dificultades. Por ejemplo, cuando traduje *Librerías*, pasé mucho tiempo buscando la forma adecuada para traducir el nombre de una cantante tailandesa no muy conocida. En *33 revoluciones* existen muchas expresiones típicamente cubanas y otras escritas en *spanglish*, por así decir, de modo que tuve que pedir ayuda a amigos cubanos e, incluso, a profesores de tailandés.

4) ¿Cómo soluciona el problema del «préstamo léxico» durante el proceso de traducción? Si es necesario, ¿es partidario de la creación de una palabra nueva?

Pocas veces creo nuevas palabras. Creo que en esta época los traductores ya no somos tan «valientes» como nuestros predecesores de la traducción, tales como Lin Shu, Lu Xun, etc., que tenían tanto arrojo a la hora de crear nuevas expresiones. Los lectores actuales ya no son tan tolerantes y la posición social del traductor está en decadencia. Esos predecesores querían reformar nuestra lengua aprovechándose del arma que es la traducción, pero la mayoría de los lectores de hoy cuestionarían el nivel lingüístico del traductor si quisiera hacer semejantes «reformas». Teniendo en cuenta esta circunstancia, como he mencionado, pocas veces invento palabras nuevas (por el momento). Sin embargo, tampoco uso expresiones muy chinas para traducir objetos ajenos porque, en cualquier caso, si se trata de una obra literaria extranjera no quiero que acabe convertida en «un libro muy chino».

5) ¿Le preocupa la recepción que pueda tener una obra traducida por usted?

Al principio sí, pero cada día menos. Los gustos de los lectores son variados y la mayoría de las veces uno no puede hacer nada ante las críticas. Por ejemplo, suele ocurrir que los lectores critican un libro traducido por mí con un simple «no me gusta» o un «el contenido del libro no es lo que yo pensaba». Creo que lo que tenemos que hacer los traductores es concentrarnos en hacer bien

nuestro trabajo, que es la traducción. Claro que también podemos escribir artículos o participar en conferencias y otros tipos de actividades para promover la difusión y la recepción del libro, pero no debemos preocuparnos tanto de eso.

6) ¿Cuál es el criterio para seleccionar qué obra puede traducirse? ¿Qué tipo de obras literarias españolas prefiere?

En cuanto a la selección de libros, la última palabra la tiene la editorial. Algunas veces, recomiendo a mis amigos editores libros que a mí me interesan, pero pocas veces llegan a publicarlos. Hasta hoy, solo las publicaciones de *De Gabo a Mario* y *El juguete rabioso*, así como las futuras de *Antes del fin*, memoria de Ernesto Sábato, y *García Márquez: historia de un deicidio*, tienen algo que ver con mis recomendaciones. La novela es mi género favorito y me interesa más la literatura en lengua española de los siglos xx y xxi.

7) ¿Qué opina sobre los usos de los diccionarios electrónicos y la información disponible digitalmente durante el proceso de traducción?

Creo que son imprescindibles para un traductor de nuestro tiempo. Si esos recursos pueden ayudarnos a cumplir mejor nuestra tarea, ¿por qué negamos a aceptarlos?

8) ¿Tiene alguna obra que sea su preferida de las traducidas por usted?

Casi cada traducción constituye una experiencia única para mí. Como soy lector «fanático» de obras vargasllosianas, la traducción de *Cinco esquinas*, que fue el primer libro del escritor peruano que traduje, ha tenido un significado muy especial para mí, pero yo sé claramente que no es la mejor de sus obras. *García Márquez: historia de un deicidio* me costó muchísimo esfuerzo, así que también es uno de mis favoritos. Los tres escritores a quienes he tenido más ganas de traducir son Mario Vargas Llosa, Roberto Bolaño y Juan Carlos Onetti. Por fortuna, he podido traducirlos a todos ellos. Me siento muy satisfecho por ello.

9) Me gustaría conocer un poco más sus opiniones sobre la cultura o la sociedad china y la literatura española, sobre todo con relación a la literatura femenina contemporánea. ¿Qué tienen en común ambas culturas?

Hasta ahora solo he traducido a una traductora, que es la escritora chilena Paulina Flores. Fue una experiencia muy especial. Se nota que su estilo es muy diferente al de los escritores, con un lenguaje mucho más fino. Sin embargo, hay que ser sincero: leo a muy pocas escritoras, tanto en lengua española como en lengua china. No es algo intencional, pero probablemente es una manifestación de la gran ignorancia de los lectores comunes en relación con la literatura femenina. ¿En los tiempos del *boom* literario hispanoamericano solo se destacaron los escritores varones? Es una cuestión que me ha dejado perplejo durante mucho tiempo. En estos años han aparecido nuevas ediciones de libros de muchas escritoras brillantes de esa época (la mexicana Elena Garro, por ejemplo), y eso en algún sentido me ha aclarado esas dudas. Espero que podamos introducir y traducir más obras escritas por autoras en lengua española en nuestro país. Forma parte de un enriquecimiento mutuo.

RESEÑAS

La familia a la moda, de Rosa Gálvez: análisis de la feminidad en el relato

Javier Caldentey Carretero

No cabe duda de que la Ilustración supone uno de los movimientos más desatendidos y menos estudiados por parte de la crítica literaria, dado el escaso interés que despierta este movimiento, considerado excesivamente teórico y utópico por ser «más un periodo de debate que de consenso» (Todorov, 2014). Más allá de este injusto e improcedente menosprecio, se encuentra un colectivo todavía más subestimado y arrinconado: las mujeres escritoras. Sin duda, el rescate de voces de mujer debe ser *conditio sine qua non* para cualquier filólogo o estudioso de la literatura que se precie, simplemente por una cuestión de justicia y equilibrio. El teatro es «espejo y síntesis de las contradicciones [...] de una comunidad» (Hormigón, 1996-2000), así que recuperar a las mujeres es completar una visión antiguamente sesgada de la realidad. Dentro de este círculo, sobresalen la inventiva y la pluma de María Rosa Gálvez, escritora que tuvo que luchar contra muchos prejuicios de la época, sobre todo por el hecho de ser mujer, motivo por el que sufrió vejaciones e injurias. Sin embargo, su talento es tan evidente que ni el olvido de la memoria ha enterrado su obra. Ya lo afirma René Andioc en la introducción a *La familia a la moda* de Gálvez (2001: 100): «Parto a un tiempo del ingenio de una mujer que tuvo el atrevimiento de hacerse con un nombre en un mundillo literario dominado por el otro sexo, y de una escritora original no desprovista de talento».

Esta obra, que permaneció inédita hasta el año 1995 y nunca había sido escenificada en España, está sometida a la regla clásica de las tres unidades y mantiene la tan común finalidad didáctica de la Ilustración, al tratar asuntos prácticos para la sociedad con un trasfondo verosímil. *La familia a la moda* supone toda una crítica de las costumbres de la época, en particular de las modas absurdas —lo que da pie a su título—. El hecho de estar siempre *a la moda* desvirtualiza a cualquier ser humano, puesto que no mantenemos nuestra esencia. En esta crítica de las apariencias, sobresale una familia antiguamente acomodada y toda una red de personajes que se articulan a su alrededor. De ellos, destaca la viuda adinerada[1]

1 Don Canuto afirma que le sobran «cincuenta talegas», lo que correspondería a un millón de reales.

doña Guiomar, que intentará pugnar con su cuñada, madama Pimpleas, por el destino y la felicidad de la hija de esta, doña Inés, la cual ha sido comprometida con el marqués de Altoapunto, quien se hace llamar con dicho título nobiliario y, sin embargo, en varias ocasiones le pide dinero a doña Guiomar. En la obra se nos presenta una familia a la moda, la cual, pese a estar totalmente arruinada, se empeña en fingir que su economía está intacta. El derroche se nos exhibe como el mortífero detonante de la familia: don Canuto, el *pater familias*, personaje insulso y con poca presencia dialéctica en la obra, ha despilfarrado su hacienda en juegos de azar, mientras que su esposa lo ha hecho en opulentas y lujosas galas.

La misoginia y el desprecio a la mujer se hacen evidentes en varios rincones de la obra, pero, sobre todo, se constatan en la psicología, conducta y proceder de los personajes. Sin embargo, los protagonistas femeninos, pese a no tener «complejidad psicológica ninguna» (Establier Pérez, 2012), alcanzan a poner su razón al servicio del bienestar común, anteponiéndolo al suyo, aunque no se aprecie desde un inicio. Así ocurre: doña Inés, protagonista de la obra, se presenta de primeras como una niña malgastadora que ha derrochado la fortuna de la familia. Desde el comienzo, es a ojos del lector un personaje femenino negativo. Esta malignidad se intensifica con el nocivo comportamiento de su madre, madama Pimpleas, la cual escuda a su hija de manera exagerada —y como era común en la época—.[2] Así lo afirma tajantemente: «Doña Inés tiene su madre, | que es quien la ha de dirigir» (Gálvez, 2001: 174). Madama Pimpleas, sin duda, sería como doña Francisca de *El sí de las niñas* de Moratín: una mujer autoritaria que protege exageradamente a su hija. Además, es una señora interesada: «A mí sí, que proponeros | quiero una buena fortuna» (Gálvez, 2001: 174), y que tiene arraigada la mentalidad patriarcal, por lo que considera aceptable que un hombre, antes de casarse, pueda desfogarse sexualmente con otra mujer: «debéis, antes de casaros, | obsequiar a otra mujer | que os enseña a complacer» (*Idem*). Teresa, la criada, mantiene una actitud impropia de su rango social: se comporta como una señora más, como si tuviera una alta posición social. Este falso medrar en la escala social no solo refuerza la idea negativa de la mujer en la obra, sino que reconfirma el asunto de las falsas apariencias, el fingir lo que no se es, como el escudero del *Lazarillo de Tormes*, salvando las distancias temporales. Doña Guiomar, que es la cuñada de madama Pimpleas, sería un haz de luz en este claroscuro de mujeres obedientes y

2 El asunto de los padres que defienden excesivamente a sus hijos era un *leitmotiv* muy recurrente en la época.

perjudiciales: representa una mujer que no se deja doblegar, una voz discrepante que se alza para contribuir con su opinión al bienestar de los demás. Defiende a su sobrina en varias ocasiones, como cuando no le permite a su cuñada casar a doña Inés con el hombre que no quiere. No obstante, huelga remarcar que es una mujer adinerada, y es por ello por lo que puede elevarse y dar su opinión. Solo se le permite opinar por su riqueza. «Poderoso caballero es don Dinero», como decía Quevedo. A diferencia, pues, de las comedias moratinianas, quien controla la situación es una mujer, por entonces considerada socialmente inferior, y no un hombre. Sin embargo, además de su dinero, otro elemento decisivo por el que a doña Guiomar se le permite decidir son los valores castizos que representa.

Doña Inés tendría su correlato en la obra mencionada de Moratín: doña Irene también refleja el ejemplo perfecto de hija sumisa, dócil, manejable y subyugada por su madre. También lo es con su hermano, Faustino, ante el cual ni se inmuta cuando este le confiesa que no le importa el estado de su madre: «¿Pues a mí qué se me da?» (Gálvez, 2001: 181). Esta respuesta perpetúa el cliché divisorio de que solo las hijas se preocupan por sus padres. De Faustino solo cabe destacar, además de su carácter pasota, su egoísmo interesado: «¿Y cuándo piensa mi tía, | padre, hacer su testamento?» (*Ibidem*: 197). Sin embargo, nuestra protagonista puede resultar, en alguna ocasión, irreverente, como cuando cita, tras una charla con el marqués, los famosísimos versos de sor Juana Inés de la Cruz: «Hombres necios que acusáis | a la mujer sin razón». También se muestra sensata cuando afirma: «Yo no estimo tesoros ni riquezas, [solo quiero] poner riquezas en mi entendimiento». Sin duda, estos delicados giros femeninos compensan la insulsez y necedad varonil de los personajes.

Otro asunto fundamental —y que se propala en varias obras del siglo— es el matrimonio de conveniencia, el cual ya se presenta desde un principio como un negocio: «el matrimonio en el día | es una negociación | en que no hay otra pasión | que hacer cierta granjería» (Gálvez, 2001: 169). Al igual que en las moratinianas *El sí de las niñas* y en *La comedia nueva o El café*, el matrimonio concertado supone *ab initio* una imposición por parte de una figura paternal o maternal. No obstante, realmente el matrimonio de doña Inés con el marqués de Altoapunto no supone una emancipación y amparo, sino más bien una deplorable condena. Ella ama a don Carlos, el pretendiente al que resguardaba, pero, a diferencia del feliz final de *El sí de las niñas*, el desenlace aquí resulta algo trágico, ya que, aunque triunfe finalmente el ideal burgués en detrimento de la decadencia aristocrática, doña Inés está condenada a ser el prototipo de ángel del hogar. Pese a ello, y como dicen doña Guiomar y el viejo proverbio popular: «cada oveja con su pareja» (Gálvez, 2001: 192).

En definitiva, hemos podido observar y analizar pormenorizadamente cómo la mujer toma las riendas de la *actio* dramática y encarna la *auctoritas* anteriormente usurpada por los hombres. La pieza teatral es un retrato fiel de la época, ya que narra los entresijos de una familia arruinada y que vive de las apariencias, lo cual era —y sigue siendo, desgraciadamente— bastante común. Los temas tratados, como el asunto del matrimonio y la crítica de las formas y los excesos extranjerizantes, están impregnados de un fuerte didactismo y, en contradicción con el resto de las comedias de la época, los hijos y los padres quedan nivelados en un mismo plano, deshaciendo la jerarquía típica de padre e hijo (por ello, al final de la obra, Faustino llama «loca» [pág. 251] a su madre).

Tras apreciar su imaginativa trama, su talento y su dinamismo, cuesta creer que la crítica olvidara la obra de la autora malagueña, la cual nada tiene que envidiar a las de cualesquiera de sus contemporáneos.

Bibliografía

Establier Pérez, Helena (2012). *Una dramaturgia feminista para el siglo xviii: las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Gálvez, María Rosa de (2001). *La familia a la moda*. Ed. de René Andioc. Salamanca: Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Salamanca, Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Plaza Universitaria Ediciones.

Hormigón, Juan Antonio (ed.) (1996-2000). *Autoras en la historia del teatro español (1500-1998)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 4 vols.

Todorov, Tzvetan (2014). *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

La *Paráfrasis del Cantar de los Cantares al modo pastoril*, de Benito Arias Montano

Irene Gómez

1. La paráfrasis en su entorno literario. El método parafrástico como forma de creación literaria

La «Paráfrasis del *Cantar de los Cantares* al modo pastoril», de Benito Arias Montano, es una obra que se inscribe dentro de la tradición eclógica de la primera mitad del siglo XVI en España. La primera noticia que tenemos sobre su composición es una breve nota de fray Luis, hacia el año 1554, en la cual se recoge que Montano se encontraba en Salamanca y llevaba la *Paráfrasis* consigo. De hecho, tampoco disponemos de muchos datos sobre el posterior proceso inquisitorial con relación a esa «exposición al modo pastoril». Baste decir que el propio Montano le expresó a fray Luis que tenía la imperiosa necesidad de que «volviera los versos al latín» por temor a la censura de un texto ciertamente problemático en el contexto espiritual del momento, como recogen Luis Gómez y Valentín Núñez en su edición a la *Paráfrasis* (Gómez y Núñez, 2001).

Mucho se ha debatido acerca de la legitimidad de englobar bajo el marbete de «obra literaria» una composición que se encuentra en las borrosas fronteras entre la traducción libre de los versículos bíblicos y un ejercicio de creación lírica basada en la incorporación de materiales. Fundamentalmente, porque la noción de autoría en clave humanista todavía no se encuentra sometida a los preceptos románticos de «originalidad» y de «genio». Es, por el contrario, un proceso de selección del legado de la cultura clásica, pero también de legitimación de una literatura en romance que comenzaba a posicionarse como lengua de autoridad.

Lo cierto es que el aspecto de mayor peso autorial en la composición es la variada selección de materiales por parte del frexense, que recoge tanto de la tradición grecolatina como de la judeocristiana, pero también de la literatura culta y de tipo tradicional en lengua vernácula; todo ello unido a una honda reflexión teológica, que sobrevuela la *Paráfrasis*, pero no mediatiza sus versos. Son las inferencias del poeta —quien, gracias al uso de los *verba dicendi* y la manifestación explícita de sus percepciones sensoriales— las que actúan a modo de hilo conductor y confieren unidad a toda la composición lírica: esta

pasa, así, de mero ejercicio de acumulación erudita a obra de plena entidad literaria.

Además, es el gran peso que otorga nuestro autor a la expresión de sentimientos, de forma parecida al soliloquio de la amada, lo que convierte la *Paráfrasis* en una obra híbrida que se encuentra entre el lirismo del verso, la estructura narrativa y la expresividad inherente al arte dramático. Añadimos esto, pues, a los aspectos que alejan a esta obra de Montano de una traducción al modo de la Biblia Regia, pues se trata del aprendizaje de todo un lenguaje lírico, que, aunque de raíces tan antiguas como los textos bíblicos fundacionales, nunca se había puesto en práctica en lengua castellana. Por tanto, de la misma forma en que el propio castellano surge de una glosa a pie de página en los manuscritos amanuenses, el lenguaje simbólico que maneja la mística peninsular no puede hacerlo sino a través del «cercar alrededor» de un Antiguo Testamento transmitido durante la Edad Media bajo el nombre de *Torah*.

2. Estructura y formas métricas

Sin ánimo de glosar de forma sistemática cada uno de los ocho capítulos que conforman la *Paráfrasis* ni de cotejarlos con cada versículo del texto hebreo, desarrollaremos brevemente el argumento de la obra: su eje vertebrador no es otro que el periplo de la amada en busca del esposo, si bien se trata de un viaje de naturaleza espiritual, que culmina en una «Canción» de profundo deleite amoroso, que «cuanta agua hay en los ríos y en la mar» (Gómez y Núñez, 2001: 220, vv. 266-267) no puede apagar.

El propio poeta nos introduce en la trama y el espacio. Este reivindica en dicha intervención inicial, a modo de proemio, su experiencia sensible a través de los verbos en primera persona: «vi» (Gómez y Núñez, 2001: 170) y «sentí» (171, v. 17). En efecto, se trata de un poeta que *oye* y *escucha* a una amada doliente. En consecuencia, se hace palpable la ausencia del ser amado desde la primera aparición de la amada, quien, en una expresión de la sensibilidad que nos remite a una poesía de tipo popular, clama por la ausencia del esposo. Desde esos primeros versos quejumbrosos, que representan la *mors osculi*, también conocida como «la muerte del beso»,[1] el frexense plasma esa relación paradójica entre aquello que hiere y, por tanto, de lo que el amado ha de guare-

1 La muerte del beso o *morte di bacio* fue transmitida por Castiglione en *El cortesano*, el cual, junto con las obras de Bembo y León Hebreo, fue crucial para el desarrollo del neoplatonismo en España.

cerse, y el objeto de deseo. Cabe detenerse, pues, especialmente en esta imagen como una de las que serán de mayor predicamento entre las producciones posteriores, pero también como muestra de la relación oximorónica entre el sujeto y el deseo, ya sea amoroso o espiritual de tipo inmanente.

De esa enfermedad de amor podemos extraer fragmentos explícitos, en cuyas líneas se hace palpable el eco de los tratadistas medievales e incluso los remedios de amor: «Dejalda reposar, dejalda duerma, que está de amor enferma» (Gómez y Núñez, 2001: 186, vv. 240-241).[2] Es este el motor, el motivo que da comienzo a una persecución en un entorno pastoril justificado por las necesidades no solo estéticas, sino también teológicas, como atestigua la preferencia de Dios por Abel en uno de los episodios más violentos del Antiguo Testamento.

Existe un punto de inflexión, sin embargo, situado en el segundo capítulo, donde se deja brevemente a un lado el mundo rural y el mundo arcádico asumido a través de Garcilaso de la Vega y su «Égloga III». Se produce, en efecto, cuando la amada se adentra en el entorno urbano, que abandona en un contundente menosprecio de corte solo para proseguir en su espíritu de alabanza de aldea. No hay posibilidad para un esposo que es, a su vez, Bien, Belleza y Verdad —Amor, Unidad y Vacío—,[3] de que se encuentren en un entorno que no representa sino la vanidad humana.[4]

Cuando se produce el encuentro ansiado, vemos una invitación a saciar los apetitos corpóreos, de la misma forma que el alma que ansía el conocimiento debe ser apaciguada. Tras las metáforas del agua, entre las cuales destacamos la «fuente manante de claras aguas, limpias, perdurables» (Gómez y Núñez, 2001: 200: vv. 263-264), hallamos la invitación a ese deleite amoroso, que amansa el fuego de los esposos, pero es asimismo metáfora del conocimiento; de nuevo, eros es correlato de experiencia epistemológica.

Tras «recoger los frutos del día» y habiendo gozado de experiencia dual entre lo intelectivo y lo corpóreo, la *Paráfrasis* termina al llegar el ocaso, por lo que vemos a un Montano que se presenta como fiel seguidor de la regla aristotélica de tiempo, a la par que como conocedor de los usos propios de la estética pastoril. Se atienen los personajes, asimismo, a las reglas de verosimilitud

2 Nótese, además, la metátesis entre la consonante lateral y la dental que busca mantener el principio de decoro, en la medida en que se trata de una intervención en un ambiente rústico.

3 Tríada de valores asociados a la creación y, por tanto, a la Biblia Hebrea, correlato de la Trinidad neotestamentaria, que impregna la segunda parte de las Sagradas Escrituras, marcadas por un proceso de helenización general. Recogido en la edición de Lola Josa al *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz (2021).

4 Esto entronca claramente con otro de los pasajes clave dentro del conglomerado del Antiguo Testamento, el *Eclesiastés*, cuyo célebre «vanitas vanitatis» sintetiza la visión bíblica a propósito de la condición humana.

fijadas en la *Poética* de Aristóteles, al «decoro» que caracteriza las obras de temática pastoril.

Hemos visto cómo la hibridez genérica, en definitiva, juega en favor del tono marcadamente rústico de la obra. Para ello, apuntan Gómez Canseco y Núñez Rivera, es esencial la inserción de ese sujeto poético que hace su aparición ya en los primeros versos para, en efecto, ejercer de hilo conductor en esa selección heterogénea de materiales.

En la misma línea, la polimetría, que sustituye a las formas monométricas del *Cantar* primitivo, sigue la estela de las grandes obras de la novela pastoril castellana, como la *Diana* de Montemayor. La obra alterna la forma de la canción, mucho más flexible y ligera, con la octava real. Esta última es otra muestra de esa acomodación a la cultura clásica del espíritu humanista, en cuanto que se trata de una herencia directa del hexámetro latino.

Cabe destacar, sin embargo, que en la *Paráfrasis* no se hace alusión en modo alguno a las obras citadas ni a ninguna otra de temática pastoril. Se trata de una influencia basada en los lugares comunes, tópicos y personajes alegóricos, con una estructura que nos remite de forma indirecta a los trabajos de amor propios de la novela bizantina, de origen clásico.

3. Espacio y tiempo

La naturaleza, por su parte, adquiere unos tintes simbólicos a medida que va acomodándose al modo petrarquista. Tal como ocurre en las descripciones del esposo y de la amada, los lugares geográficos se convierten en epítetos de gran belleza estética, de manera que el mar Muerto deviene «el mar que no sustenta nave» (Gómez y Núñez, 2001: 180: v. 150). La naturaleza se coloca, por tanto, al mismo nivel, dentro de la cosmovisión simbólica que configuran los propios personajes, en la medida en que acompaña a los cánticos en tono elegíaco[5] de la amada. El *locus amoenus* virgiliano, siguiendo el tópico clásico de la *impossibilia*, parece conmoverse por la propia Eumenia[6] y hacerse eco —en todo su sentido rítmico— de todo su dolor.

5 El planto como motivo clásico se introduce en la literatura castellana desde los entornos humanistas. Uno de los más representativos es el planto de Pleberio en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Entre las obras de Montano se pudo encontrar un ejemplar de esta obra prohibida por la Inquisición.

6 En este caso, Montano emplea el verbo «moveo» en una clara muestra de conocimiento de causa, pues es el mismo verso que Garcilaso emplea en sus *Églogas* para dar cuenta del mismo tópico de la *impossibilia*.

Por tanto, de las imágenes telúricas del *Cantar* primitivo, Montano conserva la preponderancia de la naturaleza en el argumento, pero la adapta al tono pastoril, pues en modo alguno en las tierras de origen sulamita donde se concibió el *Cantar* podrían fructificar metáforas que se atribuyen, por el contrario, al humanista Francisco de Aldana.[7] Así, «soy el lirio de los valles esmerado [...] que entre las verdes uvas sus vástagos extiende» (Gómez y Núñez, 2001: 184: vv. 182-184) es una muestra de gran virtuosismo literario que hace las veces de descripción del ser amado y, en último término, se afirma en su fecundidad, la del Verbo.

Podemos establecer un punto de fuga, por otra parte, entre la amada y Alma, personaje alegórico que, en la producción mística, ya bien entrado el periodo barroco, también escapa a los límites corpóreos en busca del amado,[8] precisamente en ese anhelo unitivo. No será la noche, sin embargo, la que acompañe y sirva de marco al periplo, como sí lo hace en muchas composiciones en cuya base se encuentra el motivo clásico del desprendimiento del cuerpo una vez llegado el crepúsculo. No olvidemos que, en la medida en que la *Paráfrasis* busca dar cuenta de esa naturaleza dual del *Cantar*, entre los límites de lo humano y lo divino, debe restablecerse el equilibrio entre los años donde el racionalismo escolástico había monopolizado el panorama teológico y aquel tipo de conocimiento que supera la experiencia humana de la realidad. Es el sueño, por tanto, el momento propicio para sobrepasar estos límites, pero no la única vía para el camino unitivo. Aun así, en el caso de la *Paráfrasis*, Montano se decanta por conservar la unidad de tiempo aristotélica al situar en una jornada este viaje iniciático, en detrimento de la materia teológica.

Se trata, además, de un itinerario simbólico, que comienza, como hemos visto, con el poeta que contempla a la amada doliente, en ese inicio, por tanto, *in media res*. A partir de ahí, se despliega todo un viaje alegórico de búsqueda epistemológica y claros tintes órficos. Podrían establecerse, en ese sentido, las correspondencias geográficas con el *Cántico espiritual*, la reelaboración sin duda más afinada del *Cantar* en lengua castellana, en cuyo recorrido encontraríamos más referencias simbólicas propias del mundo natural, como el «gamito» o la «palomica» (o «tortolica», a la manera de san Juan), que de lugares bien tipificados dentro de unas latitudes concretas.

7 En su *Carta para Arias Montano sobre la contemplación y los requisitos della*, podemos observar de forma directa cómo la relación literaria entre Aldana y Montano se articula a través de metáforas y una estética que gira en torno al mundo vegetal.

8 Lo atestiguan obras como *Noche oscura del alma* de san Juan de la Cruz, una clara exposición del proceso epistemológico en el cual el sujeto se desprende de la «cárcel del cuerpo» en una noche simbólica, pero también producciones ajenas a la Península, como la de la jerónima sor Juana Inés de la Cruz y su *Primero sueño*.

4. Adaptación de motivos bíblicos a la estética humanista

Dentro de esta forma de expresión lírica encabezada por Encina se encuentran obras que nos remiten a la tradición de unas *Bucólicas* y *Geórgicas* recuperadas por el humanismo, un movimiento que, frente al afán moralizante y fiel seguidor de la escolástica, se basa en la recuperación del texto originario. Esta mirada retrospectiva por parte de Montano hacia las escrituras bíblicas es, en definitiva, un acto profundamente renacentista, puesto que, en efecto, la herencia de la cultura clásica no solo responde a la adquisición de motivos y modelos formales, sino que también se encuentra presente desde la misma elección del método parafrástico como forma de traslación del sentido de la palabra bíblica a la lengua castellana.

La composición se va articulando, por tanto, a través de la ampliación o *amplificatio*, método típicamente empleado por dichos humanistas, en torno al sentido literal de los versículos del *Cantar*. Así, a través de descripciones que cumplen con todos los requisitos del neoplatonismo, pero también de otras, de corte orientalista, y valiéndose de una multiplicidad de referencias a la literatura clásica de su tiempo, Montano glosa el contenido, pero también el tono que destila esa controvertida parte de las Sagradas Escrituras. En efecto, dicha expresividad condensada en versos tan breves como sugestivos que caracteriza el *Cantar* se transforma en muestras de excelente conocimiento literario en manos del frexense.

En primer término, debemos destacar cómo Montano, a través de la onomástica de la amada y el esposo, nos remite, inequívocamente, a los modelos clásicos. El ejercicio adánico que constituye el nombrar nos sitúa en unos parámetros determinados que no podemos obviar: *Eumenia*, el alma sometida a Dios, junto a *Theolampo*, el brillo o resplandor de Dios. Este binomio entre potencias masculina y femenina, que bien podría aceptar una acepción cabalística, confiere a la obra otra capa más de lectura y, por tanto, una mayor riqueza, sobre todo en lo que a la vertiente alegórica se refiere. Es este otro de los elementos capitales en lo que respecta a la cuestión de originalidad en la *Paráfrasis*. Para dar cuenta de esto, sin embargo, debemos exponer brevemente varios aspectos que guardan especial importancia precisamente con esta acomodación al neoplatonismo, la corriente amorosa humanista por excelencia.

En primer lugar, la legitimación de la obra de Platón por parte de León Hebreo en sus *Diálogos de amor*, bajo la premisa de que este había conocido las fuentes mosaicas, a partir de las cuales articuló su teoría amorosa. Situó He-

breo en su obra cumbre, por tanto, en lo alto del triángulo amoroso, al Dios encarnado en el esposo del *Cantar*, aunando así Antiguo y Nuevo Testamento en un ejercicio ecuménico y de sincretismo religioso.

En segundo lugar, la influencia de la *fin'amors* que, desde Occitania, vino a colonizar la concepción amorosa de la poesía cancioneril, en cuya cúspide se encontraba *mi'dons*, en una semblanza con la estructura feudal, a quien el poeta rinde vasallaje. Es este último el modelo por el que se decanta Montano, en favor de la obra literaria, de nuevo, frente a la rigurosidad teológica. Por ello, existe una alabanza hacia el esposo, pero también una clara relación de las virtudes de la amada, que no nos remiten al puro virtuosismo moral. Por el contrario, se recrean, quizá en demasía para los censores inquisitoriales, en el plano de lo sensible.

Para terminar con la influencia de la literatura provenzal, cabe destacar un último apunte señalado por Domingo Ynduráin. De todos los peligros amorosos señalados a propósito de la estructura, algunos han visto en las *raposillas* de los siguientes versos ecos de los *lauzengiers* provenzales, aquellos que traicionan a un eros de tintes sagrados[9] para acudir al *gilós*, el marido de *mi'dons*, y terminar con la experiencia amatoria:

> Matad la mala casta que nos dueña, matad las raposillas más pequeñas, que hacen tanto daño en el renuevo de mi majuelo nuevo (Gómez y Núñez, 2001: 189, vv. 286-289).

Veremos, por otra parte, cómo las doncellas de Jerusalén tienen tanto de la diosa Diana o Artemisa, en busca de un venado que es a su vez motivo clásico y símbolo de la herida amorosa, pero también representante de aquella voz femenina que confiesa sus más hondos pesares en un ejercicio de gran lirismo y que entronca con la poesía de tipo popular. En otras palabras, los lugares comunes de la cultura hebraica fundacional se acomodan a las formas clásicas afianzadas por el petrarquismo y el *dolce stil novo*. En ese sentido, los motivos venatorios se vinculan directamente con la *Diana* de Montemayor, cuyas influencias no se limitan al ámbito estructural.

Con respecto al influjo de la novela pastoril en la *Paráfrasis*, en efecto, podríamos hacer una relación de todos los tópicos más importantes, si bien de algunos de ellos hemos dado ya buena cuenta: el *locus amoenus*, el *carpe*

9 Dada la influencia cátara en la filosofía del amor provenzal es muy pertinente señalar los vasos comunicantes con la experiencia hebraísta del *Cantar*.

diem e incluso la *descriptio puellae*, aplicada al esposo, no a la amada, cuya descripción es de tintes orientalistas. A modo de ejemplo, destacaremos también el *collige, virgo, rosas*, que, más que una simple muestra de erudición, responde a las necesidades de la trama y a la invitación sin remordimiento a un amor de corte platónico, pero de claros ecos ovidianos: «de las flores que cogí, cuando más rasa el alba estaba, es hecha nuestra cama» (Gómez y Núñez, 2001: 182, vv. 166-167).

Retomamos el modo pastoril al estilo de las *Bucólicas*, por tanto, como el más atinado de los métodos a ojos de los humanistas para trasladar el sentido de la palabra hebrea primigenia. Sin embargo, encontramos asimismo la influencia que también tuvo por mediador al propio Garcilaso y su «Égloga III», al igual que las obras virgilianas, de un autor como Teócrito, ineludible si queremos dar cuenta del espíritu rústico, y no solo del tono, que destila el *Cantar*.

5. Modos interpretativos de la *Paráfrasis*

Uno de los debates más encarnizados en el seno del Concilio de Trento fue el modo de interpretación de una de las secciones más problemáticas de la Biblia, el Cantar de los Cantares. Si bien la mayor parte de la comunidad eclesiástica defendía la lectura puramente alegórica de las nupcias de Salomón, existía una oposición considerable que abogaba por una interpretación literal; esto es, a la luz de la palabra hebrea y enmendando los numerosos errores y licencias de la traducción de san Jerónimo.

Por lo que respecta a la *Paráfrasis*, cabe preguntarse si, frente a una lectura unívoca y excluyente, podemos establecer distintas capas interpretativas con el objetivo de dar mayor cuenta de la complejidad del *Cantar*, pues, como destaca la crítica de forma unánime, dista de ser una simple e ingenua invitación al goce amoroso, pero tampoco responde a todos los aspectos que el tratado teológico, del todo alejado de la existencia humana, requería, precisamente, por un marcado tono sensual que sugiere ya la versión hebrea, escueta pero eminentemente expresiva, como ocurre con todas las manifestaciones literarias primigenias.

Se trata de realizar una interpretación literal, en definitiva, de la que parte nuestro autor, una postura que implica un regreso a la versión originaria del texto hebreo y, por tanto, apartarse en su mayor parte de la versión que da la *Vulgata*. Este acercamiento al texto original, de extrema complejidad lingüística, pero también ecdótica, se lleva a cabo a través de los tratados teológicos del entorno de Alcalá de Henares, entre los cuales encontramos la *Tripplex expla-*

natio in Cantica Canticorum. Junto a él, los tratados de Cipriano de la Huerga, en especial, el *Comentaria in Cantica Canticorum*.[10] Son estas, por tanto, las obras fundamentales que configuran el fondo teológico que subyace tras la obra que nos ocupa. No obstante, frente a unos tratados que poco tenían de literatura, Montano decide dejar a un lado la enseñanza teológica denotativa para componer una égloga en lengua vulgar que iluminase el texto hebreo, como ya hemos visto, gracias al método renacentista de la *amplificatio.*

En este apartado, sin embargo, nos centraremos en los aspectos diferenciadores respecto a la novela pastoril clásica, que nos remiten a las imágenes directamente extraídas de la tradición hebrea. De la *mors osculi* ya hablamos a propósito del argumento y estructura de la obra, por lo que señalaremos otros elementos como la «desnudez del muslo y su juntura» (Gómez y Núñez, 2001: 212, v. 642), correlato del potencial creador de la vía unitiva, pero también la asunción de la naturaleza humana de la amada. Por una parte, la comparación de esta con las yeguas del faraón nos remite de nuevo a unos parámetros de corte orientalista, que Montano decide conservar desde el texto original.[11] Por otra parte, el ornamento femenino relacionado con el ave, que ha cristalizado en muchas obras literarias cabalísticas en «la paloma», como en la de Ibn Hazan con *El collar de la paloma*, es especialmente significativo en cuanto que atribuye una búsqueda activa por parte de esta, que es a su vez la amada. No olvidemos que en el Nuevo Testamento será la paloma aquella criatura de potencial engendrador por excelencia.

Cabe destacar, llegados a este punto, que Montano no fue un místico en todo el sentido de la palabra (aunque ciertamente exista un tono de fondo que otorga una mayor preponderancia a los sentidos, así como a las imágenes extraídas directamente del texto hebreo), puesto que no describe de forma clara las tres fases de la vía mística.

De hecho, tampoco la lectura mística de la *Paráfrasis* se sostiene desde el punto de vista formal. Sobre esto último, simplemente haremos referencia a los estudios de Ángel Sáenz-Badillos (1997), quien hace notar que en Montano no se produce una aplicación sistemática de la metátesis, como sí ocurre con los autores hebraicos. Sin embargo, gracias a esa influencia del modo de lectu-

10 *Triplex explanatio in Cantica Canticorum*, de fray Luis de León, publicada en 1589, y *Comentaria in Cantica Canticorum*, de fray Cipriano de la Huerga, publicada en 1582. Son dos tratados exegéticos que desarrollan la explicación del sentido literal del *Cantar de los Cantares* a partir de aspectos lingüísticos.

11 «[...] más linda, más ligera y más lozana eres a mis ojos, querida, que la yegua de Egipto muy galana, que en el de mi carro suele andar uncida» (Gómez y Núñez, 2001: 179, vv. 132-135).

ra literal, observamos una concepción de la palabra como «valor» y, por lo tanto, con capacidad de remitirnos a pluralidad de significaciones. Lejos de ser un dato baladí, es precisamente este cambio de paradigma el que nos permite afirmar una naturaleza dual (o, si se quiere, plural) de la *Paráfrasis*, que nos remite tanto a los límites de la existencia humana como a las inferencias teológicas de un *Cantar de los Cantares* al que los rabinos denominaban indistintamente «Santo de los Santos». Solo así podemos ofrecer una explicación, asimismo, al trasvase léxico entre el lenguaje de los afectos propio del vocabulario amatorio y el del ámbito sacro; uno y otro devienen lo mismo para conseguir plasmar una experiencia espiritual precisamente caracterizada por su inefabilidad. Se trata del mismo problema, en suma, del que ya Plontino advierte en su adaptación de la filosofía platónica: cómo inscribir una experiencia inabarcable dentro de los límites de la experiencia finita.

6. Consideraciones generales

En suma, la «Paráfrasis del *Cantar de los Cantares* al modo pastoril» reúne varios aspectos que hacen de esta obra una composición de cierta relevancia dentro del panorama de la égloga culta en lengua castellana.

En primer lugar, gracias al sincretismo cultural que condensa esta glosa en un pasaje tan rico como el *Cantar de los Cantares*; por un lado, a través de las referencias a la literatura grecorromana, asumida en su mayor parte gracias al pupilaje de Garcilaso de la Vega, un autor a quien Montano, entre sus coetáneos, coloca como modelo de autoridad en lengua vernácula; por otro lado, gracias al influjo de la tradición judeocristiana, cuyo principal transmisor fue en ese momento la propia lengua hebrea, el legado de los cabalistas medievales, que gozaba entonces de un cierto esplendor entre los humanistas peninsulares.

Asimismo, destaca la inserción de motivos propios de la poesía de tipo popular, hecho del cual podemos aducir una doble lectura: en efecto, es una estrategia que se populariza entre los escritores que reavivan el romancero ya en la época barroca y, por tanto, es un interés que ya se encuentra en los ambientes cortesanos. No obstante, también es un motivo que entronca con la tradición orientalista peninsular en la medida en que las primeras manifestaciones líricas producidas en lengua romance, las jarchas, material de origen popular, vendrán a convertirse en el remate final a unas moaxajas árabes cultas. Esto cobra mayor sentido una vez asumida la relevancia de obras como *El collar de la paloma*, anteriormente citada, entre cuyas páginas Ibn Hazan expone el modo de realización de dichas composiciones.

En segundo lugar, gracias a la conciencia de estilo, sumada a la singular elección de materiales por parte de Montano, quien en el proemio legitima en boca del poeta el ámbito de lo sensorial como forma de aprehensión de la realidad, aunque nos encontremos en el plano de lo poético. Es, sin duda, el poeta quien confiere unicidad a la obra, eminentemente expresiva, hasta el punto de explorar los límites del modo pastoril y presentar una clara hibridez genérica entre lo lírico de las líneas del *Cantar*, lo dramático del lamento de la amada y lo narrativo del periplo del esposo.

Sin embargo, la obra que nos ocupa tiene una mayor importancia si cabe dentro del universo espiritual finisecular en un siglo XVI que ya vaticina el fenómeno de la literatura mística en España. En la medida en que la anécdota, el argumento de la obra, puede observarse desde una doble vertiente, tenemos una composición que, desde su propia concepción, se aleja de la versión excluyente entre lo dionisíaco, que corresponde al plano amoroso, y lo apolíneo, que nos remite al plano epistemológico, para dar cuenta de una realidad poliédrica y, ciertamente, mucho más compleja que la mera contraposición dicotómica. Es en esa exploración de todos los entresijos de texto donde se encuentra el verdadero cambio de paradigma respecto a las glosas medievales, impregnadas todavía de filosofía escolástica. En Montano y su *Paráfrasis* no apreciamos un rechazo al racionalismo, pero tampoco que se rehúya la raigambre física del *Cantar*, cuya naturaleza, en suma, es la de la rapsoda nupcial.

En definitiva, la *Paráfrasis* constituye un primer eslabón para un joven Montano, quien, de la mano de Cipriano de la Huerga, fray Luis de León y el entorno universitario de Alcalá de Henares, consigue volver a situar el estudio de la palabra y, por tanto, la filología, en el centro del conocimiento de los textos sagrados. Solo así, con advenimiento del siglo barroco, eclosiona la mística cristiana, puesto que hablamos de una espiritualidad basada en el potencial creador de la palabra. A su vez, la *Paráfrasis* es obra literaria y documento que da cuenta de las preocupaciones de entresiglos, pero también es reflexión teológica y lingüística, la labor de un humanista entendido en todo el sentido del término, el de traductor de las fuentes primigenias para adaptarlas a la estética de su tiempo.

Bibliografía

Gómez, Luis María; Núñez, Valentín (2001). *Arias Montano y el «Cantar de los cantares»: estudio y edición de la Paráfrasis en modo pastoril*. Kassel: Edition Reichenberger, Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 114.

Hebreo, León (1986). *Diálogos de Amor*. Ed. de José María Reyes; trad. de Carlos Mazo. Barcelona: Textos Universitarios PPU.

Juan de la Cruz (san) (2021). *Cántico espiritual: Nueva edición de Lola Josa a la luz de la mística hebrea*. Barcelona: Lumen.

Departamento de Filología Hispánica,
Teoría de la Literatura y Comunicación

UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Filologia
Departament de Filologia
Hispànica, Teoria de la Literatura
i Comunicació