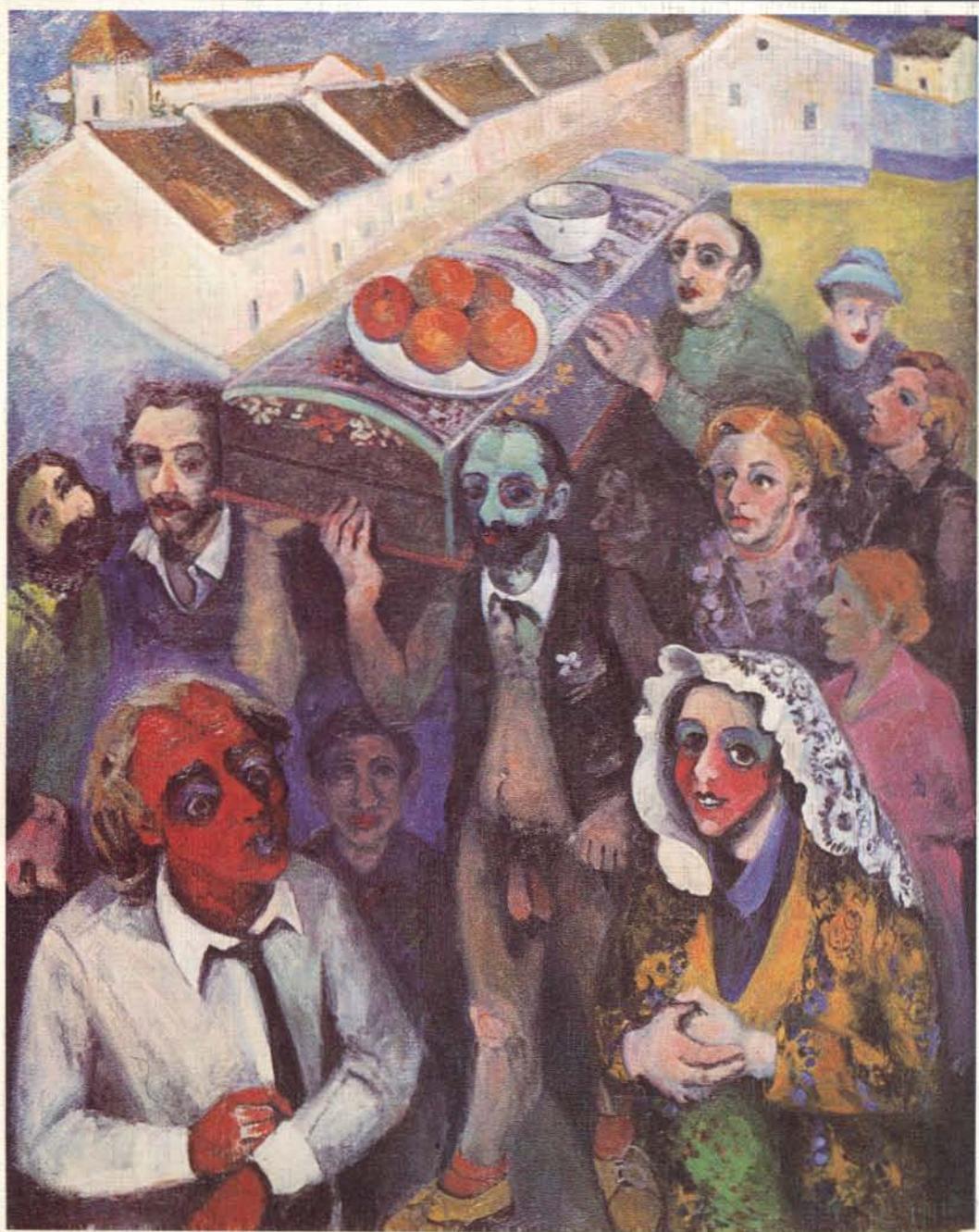


# CALIGRAMA

REVISTA INSULAR de FILOLOGÍA



UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



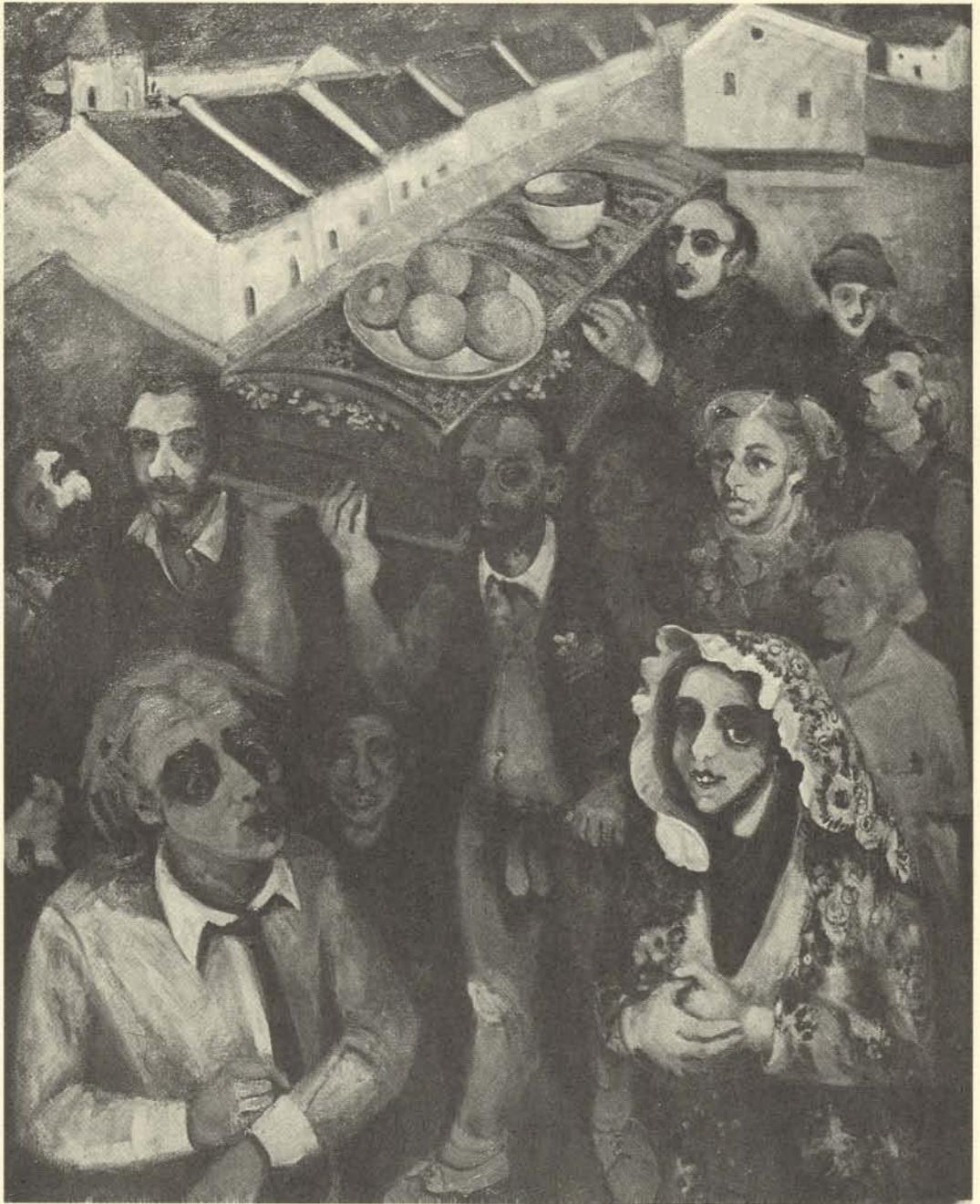
Universitat de les  
Illes Balears

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS



5101535147

# CALIGRAMA



CALIGRAMA  
revista insular de filología

Volumen III



CALIGRAMA

revista insular de filología

REDACCION - ADMINISTRACION

Depto. de Filología Española y Moderna  
Edificio Ramón Llull  
Carretera de Valldemossa, Km. 7'5  
Teléf. (971) 207111 (ext. 215)  
07071 PALMA DE MALLORCA  
España

SECRETARIO DE REDACCION:

Perfecto E. Cuadrado Fernández

CONSEJO DE REDACCION:

Antonio Bernat Vistarini - Carme Bosch - Perfecto E. Cuadrado Fernández  
Francisco J. Díaz de Castro - Gérard Dufour - Josep A. Grimalt Gomila  
Eutímio Martín - María Payeras Grau - Sebastià Roig - José Servera Baño  
A. Patricia Trapero Llobera.

Colaboración gráfica (portada e ilustraciones interiores) de Rafael Aguilera.

Correspondencia, colaboraciones, intercambios y publicidad:

Perfecto E. Cuadrado Fernández  
Departamento de Filología Española y Moderna  
Edificio Ramón Llull  
Carretera de Valldemossa, Km. 7'5  
07071 PALMA DE MALLORCA

Suscripciones:

Servei de Publicacions de la Universitat de les Illes Balears  
Campus Universitari  
Carretera de Valldemossa, Km. 7'5  
07071 PALMA DE MALLORCA

Suscripción anual 3.000 ptas.

Número suelto: 1.700 ptas.

Precio para el extranjero de la suscripción: 24 \$

Existe un número limitado de Separatas de cada artículo,  
al precio unitario de 200 ptas. / separata.

Realización e impresión: PRENSA UNIVERSITARIA

C. Terra Santa , nº5. 1º.

Ap. Correus 10126

Tfno. 72 06 96

07001 Ciutat de Mallorca. Balears.-

Rw 0652

## ÍNDICE

Amor Humano, Amor Místico: la concepción amorosa de Fernando Herrera

*Cristóbal Cuevas*

7

Morfosintáxis histórica, siglo XVII. Historia peregrinas y ejemplares

*Francisca Caimari Frau*

31

La Comedia Burlesca del siglo XVII: la otra cara de la comedia nueva

*Carne Morell Montado*

53

Los diarios de Jovellanos entre los de su época

*Amelia Cano Calderón*

73

Poesía y narrativa de Miró: en torno a sus cuentos

*Francisco Javier Díez de Revenga*

89

La escritura de viajes de Juan Goytisolo

*Nieves Paradela Alonso*

97

*Si te dicen que caí*, antídoto contra la lotofagia

*Jesús Ruíz Veintemilla*

111

Nivel y voz en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza

*Cathy Sweeney*

143

Juegos de Dama de R. H. Moreno-Durán y el lector, *jugador invitado*

*Teobaldo A. Noriega*

163

Universitat de les  
Illes Balears  
Servei de Biblioteca i  
Documentació  
Edifici Ramon Llull

Una versión inédita en castellano de *Os Luisiadas* de Camoens

*Nicolás Extremera Tapio*

175

La pasión del Marqués de Sade

*Miguel Beltrán*

187

Filosofía y Literatura: emoción y razón en *Troilus and Cresida* de *W. Shakespeare*

*F. Torres Marí*

201

Currículum Rafael Aguilera

217

**AMOR HUMANO, AMOR MISTICO:  
LA CONCEPCION AMOROSA DE  
FERNANDO DE HERRERA**

**CRISTOBAL CUEVAS  
UNIVERSIDAD DE MALAGA**



Uno de los temas más apasionantes en el estudio de la personalidad humana y literaria de Herrera es, sin duda, el de la relación entre su vida y su teoría amorosa. ¿Forjó primero una metafísica del erotismo<sup>1</sup>, para luego servirse de ella poéticamente en la corte de los Gelves, o intentó encauzar sus presuntos sentimientos de hombre enamorado a través de una poesía quintaesenciada? Durante mucho tiempo, los herreristas han debatido esta cuestión que hoy se nos antoja, a la vez, fascinante y secundaria. No cabe duda, desde luego, de que la teoría autobiográfica aplicada a los versos del sevillano parece ya superada, al menos en sus formas más crudas. Pero en lo que respecta a matices, nunca faltará quien defienda la existencia en el corazón del sevillano de un cierto grado de pasión real, aunque para ello sea preciso recurrir a un tejido de hipótesis que sólo se sustentan en textos poéticos, nunca concebidos por su autor como documentos de historia. Hay, sin embargo, un punto parcialmente ajeno a esta cuestión, aunque complementario de la misma, que conviene analizar con detenimiento. Dando, en efecto, por sentado que, acompañada o no de una verdadera pasión, Herrera poseyó una teoría amorosa, ¿cuáles son los componentes de esa teoría, y qué perfil confiere al amante que protagoniza su cancionero? Al centrarnos en este *status quaestionis*, intentamos, no sólo dejar en claro un aspecto importante del pensamiento poético de nuestro escritor, sino, al mismo tiempo, incardinarlo en el contexto filosófico de su época, definiéndolo por ese costado insoslayable de nuestra identidad que Ortega designó con el nombre de “circunstancia”.

### 1. Afinidades entre literatura mística y poesía amorosa.

Lo primero que se echa de ver al frecuentar los escritos del cantor de Luz es la falta de “individualidad” de sus concepciones amorosas —y, secundariamente, de su anecdotario de amor—. No hay en ellos una idea, ni un acontecimiento, que no encuentre su correlato en las “filografías” al uso, o en poemas grecolatinos, italianos o españoles más o menos conocidos. En vano buscaríamos allí reflexiones originales, fruto de las experiencias de un amante en acción. Lejos de ser así, cada una de sus palabras, ideas y sentimientos se documentan puntualmente en libros manejados por el poeta, siendo evidente que su trabajo es más el de armonizador y compilador que el de creador de nuevas teorías. Su gran aportación se cifra en la forma y la dosificación. Sin el trasfondo de su biblioteca, el amante herreriano no existe. Más que la Condesa de Gelves —destinataria de unos versos primorosamente cincelados

(1) Empleamos el término en el sentido de M. Ficino, que “como continuador [de la tradición platónica inaugurada en el Symposium], elige la erótica, es decir, las cosas sobre el amor atraído por la belleza”; R. de la Villa Ardura, “Intr.” a M. Ficino, *De amore*, [1475], Madrid, Tecnos, 1986, pág. XXI. Ver también la primera acepción de “erótico” y “erotismo” en el *DRAE*. (En adelante, seguiremos el sistema de siglas y abreviaturas de J. Simón Díaz, *Manual de bibliografía de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1980<sup>3</sup>, págs. 1141-1154).

con técnica de orfebre—, Herrera debe su condición de amante “metódico” —en el sentido cartesiano de la palabra, que parte siempre de un “como si”— a la apasionada lectura de Platón, Hebreo, Castiglione y otros. De ahí el inconfundible perfil “literario” de sus versos, en los que la voz amante suena unas veces a Platón, otras a Petrarca, Garcilaso, Bembo o los cancioneros. Él armoniza influencias y les da tensión, pero los manaderos originales están siempre a la vista, y ninguno lleva su propio nombre. Más que de fuente, su papel es el de seleccionador y transmisor de los conceptos que una venerable tradición había ido elaborando a lo largo de los siglos.

Creemos que estas observaciones explican las coincidencias que, en facetas no desdeñables por número e importancia, ofrece el discurso erótico de Herrera —sea en prosa o en verso— con las teorías, expresiones y comportamientos de una parcela aparentemente tan alejada del mismo como la literatura amorosa de carácter místico. No se precisa mucha atención para darse cuenta de que, a semejanza de los “espirituales” —y salvando las distancias de fondo que los diferencian— el “yo poético” herreriano diviniza el objeto de su amor, lo pone en clave de bondad y belleza, le confía su propia salvación personal, asciende hacia él por el camino de la renuncia —aceptando oscuras noches de sentido y espíritu—, cifra su felicidad en contemplarlo, anhela transformarse en él, y, en agónica lucha por la expresión, forja un encendido lenguaje que aspira a expresar lo inefable<sup>2</sup>. Creemos, en consecuencia, que acercarnos al pensamiento amoroso del sevillano teniendo como punto de referencia el misticismo —aunque este sea “de segundo grado” y “por analogía”— puede ayudarnos a entender su peculiaridad filosófica y poética de una manera más profunda de lo que se ha hecho hasta ahora.

Desde luego, nada tiene de extraño encontrar afinidades entre poesía —sobre todo, amorosa— y misticismo. La crítica moderna ha estudiado las relaciones entre esos dos tipos de inspiración con suficiente cuidado. Ambos son formas de conocimiento metarracional, equilibran las actitudes de “actividad/pasividad”, se ofrecen como “itinerario hacia lo infinito”, funcionan como “caminos de perfección”, tienen un cierto poder beatificante, nacen de actitudes apasionadas, funden en una síntesis superior el conflicto entre sentido y espíritu, y hasta comparten numerosos recursos expresivos<sup>3</sup>. Estas coincidencias se hacen aun más patentes en el campo de la poesía

- (2) Aunque subrayado, con su habitual fírmura crítica, la distancia espiritual que media entre San Juan de la Cruz y Herrera, el prof. Orozco Díaz, mi maestro, reconoce que “las expresiones herrerianas de más intenso sentido platónico... incluso recuerdan el gran místico de la hermosura, a San Juan de la Cruz”. “Realidad y espíritu en la lírica de Herrera. (Sobre lo humano de un poeta “divino”)", *BUG*, XXIII (1951), pág. 13.
- (3) Sobre este punto véase E. Orozco, *Poesía y mística*, Madrid, Guadarrama, 1959, págs. 17-111, que utiliza trabajos de P. Valery (1924), J. Maritain (1946, 1947 y 1955), y R. Reneville (1948); H. Hatzfeld, “Relación entre misticismo, poesía y poesía mística”, en *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1955, págs. 14-17; L. Schrader, “La Unio Mystica, ¿experiencia sinestésica?”, en *Sensación y sinestesia*, [1969], Madrid, Gredos, 1975, págs. 143-194 —alega ideas de E. Underhill (1911)—; María Zambrano, “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes”, en *Obras reunidas. Primera entrega*, Madrid, Aguilar, 1971, págs. 221-236; J. A. Pérez-Rioja, *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983, pág. 96; etc.

amorosa de la Europa occidental —singularmente la española—, la cual, hasta en sus aspectos teóricos, reconoce en buena parte fuentes comunes con la literatura de amores místicos. La principal de esas fuentes es, sin duda, el platonismo <sup>4</sup>, que, al concebir la belleza terrena como parte y signo de la divina, crea en el espíritu un anhelo de trascendencia que tiene analogías con el ansia del místico. En el fondo, éste, como su equivalente platónico, pone la belleza en lugar privilegiado de su tabla de valores, ve en el amor una muestra de la armonía cósmica —de la que él mismo forma parte—, lo concibe como tendencia de lo menos perfecto a lo más perfecto, desea —aunque no exige— ser correspondido, y acepta su papel de eslabón en una cadena de amores.

Los neoplatónicos avanzan todavía más por este camino, dando a su teoría erótica un enfoque metafísico-religioso. En este sentido se perfila el pensamiento de figuras como Filón, Porfirio, Jámblico o Proclo. Para ellos, el misticismo —manifestación suprema del amor— no es sino un impulso de unión entre el individuo y la Divinidad, gracias al cual la esencia de ésta se hace inteligible al hombre. Como decía Plotino, ello se logra superando lo sensible por un “actuar en espíritu” de cara a la belleza, liberándola de todo elemento carnal —al menos en la aspiración del amante—, hasta erigirla en meta suprema de ascensión purificadora. Convertidas en doctrina religiosa, estas concepciones informan el pensamiento de los Padres de la Iglesia —Justino, Atenágoras, Tertuliano, Lactancio, y, de forma especial (por la influencia que tendrán en la mística posterior), Clemente de Alejandría, San Agustín y el Pseudo-Dionisio. Ya definitivamente cristianizadas, dichas teorías seguirán fecundando el pensamiento místico medieval por obra de Boecio, San Anselmo, la Escuela de Chartres, Alejandro de Hales, San Bernardo, San Buenaventura, y, en general, del agustinismo platonizante de los siglos medios. En ellos se acuñan conceptos tan comunes al pensamiento erótico como la visión del amor como itinerario ascendente, el éxtasis como plenitud momentánea del ansia de unión, la búsqueda del amado en las entrañas del amante, la metafísica de la luz, la autosuficiencia de la experiencia amorosa, etc <sup>5</sup>.

Las mismas ideas, tomadas directamente a platónicos y neoplatónicos, o vuelta “a lo humano” por poetas y tratadistas a partir de libros religiosos, irán conformando, a su vez, la teoría amorosa de los poetas profanos. Así, de la concepción de Dios como fuente de la que emana un cosmos de hermosuras podría provenir la visión de la dama como reflejo de la Suma Belleza y la Suma Luz <sup>6</sup>; de aquí derivaría, a

(4) Así lo reconoce, entre otros, P. Sáinz Rodríguez, que añade: “La propia doctrina de Platón hay momentos en que bordea los límites del misticismo, y los caracteres fundamentales de ella tenían que arrastrar al misticismo a quienes pretendiesen ir más allá en sus conclusiones de donde se detuvo el fundador de la Academia”; *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, pág. 103. También, P. Rousselot, *Los místicos españoles*, t. II, Barcelona, impr. Henrich y Ca, 1907, pág. 199.

(5) M. Andrés, *Los recogidos. Nueva visión de la mística española (1500-1700)*, Madrid, FUE, 1976, pág. 779; Ma Rosa Lida, “La dama como obra maestra de Dios”, en *Estudios sobre la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1977, págs. 251-253.

(6) M<sup>a</sup> Rosa Lida, *loc. cit.*, pág. 253.

su vez, la correspondencia que encontraba la poesía provenzal entre amor celestial y profano, asimilando los anhelos y los sufrimientos del amante a la tortura amorosa que comporta toda búsqueda de lo divino. Ello explicaría también el curioso fenómeno de la "religión de amor", en que unas relaciones esencialmente profanas se articulan sobre bases teológicas, ritualizándose en las formas de un verdadero culto <sup>7</sup>. En este sentido, el paralelismo existente entre el amor trovadoresco y ciertas facetas del amor místico parece claro, aunque en otros sus diferencias sigan siendo fundamentales.

No son menos significativos los puntos de coincidencia entre las concepciones amorosas "stilnovistas" y las propias del misticismo de fines del siglo XIII y principios del XIV. En los versos de G. Guinizzelli, G. Cavalcanti, y otros, el erotismo platónico se estiliza de nuevo, tiñéndose también de matices religiosos. Toda una filosofía, entre mística y racionalista, sustenta sus presupuestos teóricos, que renuevan aspectos importantes de la concepción del amor, la belleza y la virtud. Y así, ya desde los principios de la escuela, el amor se considera patrimonio del "ánimo gentil", es decir, del que está preparado para la elevación virtuosa, entregándose al culto de la mujer dotada de rasgos angélicos —*donna angelicata*—. Esta, como representante terrena de la belleza divina, es esencialmente una dispensadora de virtud, lo que da lugar a todo un corpus de doctrina que algunos consideran "de alta espiritualidad" <sup>8</sup>. Nada digamos del idealismo simbólico que caracteriza la concepción amorosa de Dante, para quien Beatriz es el punto de arranque de una escala que lleva hasta Dios, por los caminos de un misticismo racional derivado directamente de San Bernardo <sup>9</sup>. En el extremo de esta línea habría que colocar, en fin, a Petrarca, que llevará a las litera-

- (7) Véase, entre otros, E. Weschssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Halle, Niemayer, 1909; C. Appel, "Zu Marcabru", *ZRPh*, XXXV (1911), págs. 403-469; J. Wilcox, "Defining Courtly Love", *Papers of the Michigan Acad.*, XII (1930), págs. 313-325; E. Gilson, *La théologie mystique de Saint Bernard*, Paris, 1934, págs. 193-216; M. Lot-Borodine, "Sur les origines et les fins du Service d'Amour", *MAJ*, págs. 223-242; R. Bezzola, "Guillaume IX et les origines de l'amour courtois", *Ro*, LXVI (1940), págs. 145-237; A. Scheludko, "Über die Theorien der Liebe bei der Trobadors", *ZRPh*, LX (1940), págs. 191-234; A. J. Denomy, "An Inquiry to the origins of Courtly Love", *Medieval Studies*, VI (1944), págs. 175-261; G. Errante, *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Firenze, 1948; R. Nelli, *L'erotique des troubadours*, [1963], Toulouse, E. Privat, 1984, págs. 153-242; N. B. Smith - J. T. Snow, *The expansion and transformation of Courtly Love*, Athens, The Univ. of Georgia Press, 1980, págs. 128-140 (S. Sturm - Maddox). Conecta estas teorías con la tradición amorosa místico-cristiana J. Menéndez Peláez, *Nueva visión del amor cortés*, Oviedo, Universidad, 1980, págs. 143-144.
- (8) D. de Robertis, "Cino e Cavalcanti o le due rive della poesia", *SM*, XVIII (1952), págs. 55-107; E. Bigi, "Genesi di un concetto storiografico: Dolce stil nuovo", *GSLI*, CXXXII (1955), págs. 333-371; G. Favati, "Contributo alla determinazione del problema dello stil nuovo", *SMV*, IV (1956), págs. 57-70; S. Pellegrini, "Quando amor mi spira", *SMV*, VI-VII (1959), págs. 157-167; etc.
- (9) *Le mysticisme de Dante* —subraya R. Nelli— *exprime la même mouvement de retour (par delà l'érotique provençale) aux leurs chrétiennes auxquelles le naturalisme, païen mais "idéalisant", des troubadours avait tourné le dos pendant deux cent ans; op. cit.*, pág. 331, n. 1.

turas europeas el mensaje de un amor purificador, que anhela la fusión con la amada y la salvación por la belleza, con raíces místico-platónicas fácilmente identificables <sup>10</sup>.

Al producirse el triunfo del Humanismo, todas estas concepciones serán sistematizadas en las "filografías", que tan gran aceptación lograrán en el Renacimiento —M. Ficino, L. Hebreo, P. Bembo, B. Castiglione, C. de Acosta, C. Montesa, M. Calvi...—, a cuyas páginas acuden poetas y místicos para documentar sus concepciones amorosas. Aplicadas "a lo divino" y "a lo humano", sus ideas alientan en diversas proporciones en uno y otro campo, lo que explica las numerosas coincidencias que se producen entre ellos <sup>11</sup>. Compárense, para comprobarlo, los poemas de amor de los cancioneros del siglo XV y de los mejores líricos de nuestro Siglo de Oro —Garcilaso, Francisco de la Torre, Medrano, Aldana, el propio Herrera, Lope o Quevedo— con las teorías de nuestros místicos de la época, ya sean ortodoxos —Osuna, Laredo, Ávila, Granada, Estella, Angeles, León, Nieremberg...—, ya heterodoxos —Juan de Valdés, Miguel Servet, Molinos...—, en cuyos libros cobra nueva vigencia un ideario amoroso en buena parte platónico —aunque mezclado con otros elementos, principalmente aristotélicos—, que los acerca a los poetas profanos. Piénsese, por ejemplo, en las referencias comunes —aunque sus significados sean muchas veces tan distintos— al beso y las caricias, al desfallecimiento, la transformación, la herida de amor, la unión gozosa, el olvido, las quejas, etc <sup>12</sup>. Místicos y profanos coinciden, en fin, en la fe que profesan en un amor intimista de carácter soteriológico, en el que la relación entre los amantes gira en torno a una dialéctica que busca trascender el individualismo de un "yo" y un "tú" insolidarios, para llegar a la cumbre del "nosotros", símbolo de la fusión de los amantes en el seno del bien y la belleza.

## 2. Sincretismo y literariedad en la teoría amorosa de Herrera.

Uno de los poetas españoles que más consciente y sistemáticamente se sirve de estos conceptos es, sin duda, Fernando de Herrera, cuya poesía le configura en diversos aspectos como el más grande poetizador de las teorías amorosas vigentes en el Renacimiento europeo. El pensamiento de nuestro poeta, a este respecto, debe mucho, ciertamente, al platonismo amoroso acuñado por Ficino y los "filógrafos" que le siguen, aunque en modo alguno pueda considerarse exclusivamente platóni-

(10) M<sup>a</sup> R. Lida, *op. cit.*, pág. 262 —véase también la bibliografía de conjunto que ofrecemos en nuestro *Fernando de Herrera. Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 19-38—. Ello no quita, por supuesto, la presencia en el *Canzoniere* de Petrarca de otro amor —el "ferino" o sensual— que, al romper la escala que conecta con la Divinidad, destruye al que lo sigue, y ha de ser evitado.

(11) Véase, a este propósito, M. Menéndez Pelayo, "De la estética platónica en el siglo XVI" y "La estética platónica en los místicos de los siglos XVI y XVII", caps. VI y VII respectivamente de la *Historia de las ideas estéticas en España*, [1882-1891], t. II, Madrid, CSIC, MCMXL, págs. 7-113; P. Sáinz Rodríguez, *Introducción*, ed. cit., págs. 138; J. Domínguez Berrueta, *Filosofía mística española*, Madrid, CSIC, 1947, pág. 67; etc. *Tratati d'amore del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1921.

(12) Vid. M. Andrés, *op. cit.*, págs. 308-310.

co. Así lo puso de manifiesto, a fines del siglo pasado, Menéndez Pelayo, cuando añadía a esas fuentes, no sólo la presencia fundamental de Aristóteles, sino "las interpretaciones alegóricas de los alejandrinos y mucha pedantesca erudición tomada de Hesíodo, del falso Orfeo, de Simónides, de Apolonio, de Xenophonte, de Aristófanes, de Acusilao, de Safo, de Plotino, de Museo, de Marco Tulio, de Alejandro de Afrodísia, de Julio César Escaligero y de otros autores innumerables" <sup>13</sup>, sin olvidar, por supuesto, las síntesis —modernas entonces— de León Hebreo, Bembo, Castiglione, etc. La primacía, sin embargo, la ostenta Platón, matizado por el recuerdo de Petrarca, en quien "no se halla —como decía el propio Herrera, señalando huellas del autor del Symposium— desseo de los deleites lacivos del amor umano..., [pues pinta el sentimiento amoroso] tan poéticamente, i tan apartado i lleno de onestidad en las voces i el modo, que es maravilloso su artificio, [empleándose] todo él... en el gozo de los ojos más que de otro sentido, i en el de los oídos i entendimiento, i en consideración de la belleza de su Laura i de la virtud de su ánimo" <sup>14</sup>.

A la vista de textos como éste, diríase que Herrera ve en Petrarca el poeta que mejor ha sabido poner en clave lírica la filosofía amorosa de Platón, convirtiendo las especies filosóficas del fundador de la Academia en especies líricas de la más acendrada pureza. Acatando el magisterio del cantor de Laura, el sevillano nutre de platonismo su poesía y su pensamiento amoroso. "Platónicas son... las elegías del divino Herrera", había constatado en aquellas mismas páginas Menéndez Pelayo <sup>15</sup>. "Herrera —añadía Pfandl— dio forma a la filosofía erótica del filósofo griego" <sup>16</sup>. Al final, José M<sup>a</sup> de Cossío llegaría a proclamar al cantor de Luz "el platónico de más cuenta entre nuestros poetas renacentistas" <sup>17</sup>. En realidad, Herrera asume el platonismo amoroso, enriquecido en la forma que ya hemos dicho, con una radicalidad tan coherente que le convierte en una especie de místico "a lo humano", tanto en lo que respecta a sus fines últimos —La unión y transformación en la Belleza increada— como por las etapas que ha de recorrer —una propedéutica de "ascetismo", una noche oscura del sentido y del espíritu, una súplica de favor, una experiencia de éxtasis y un ansia de transformación que resulta imposible en la tierra—. Así se explica que su mensaje poético se configure como un evangelio de salvación individual —nunca social, y en esto también se asemeja al místico—, capaz de llevar a los que lo asumen seriamente a las más altas cimas de la perfección. Para Herrera, el amor por la belleza se erige así en fundamento de la ética, constituyendo el cimiento teórico sobre que se

(13) *Ideas estéticas*, II, págs. 68-69; para la síntesis platónico-aristotélica en la España renacentista, *cfr. ib.*, págs. 8-9. También O. Green, *España y la tradición occidental*, [1963-1966], t. I, Madrid, Gredos, 1969, pág. 214. Nada nuevo aporta el estudio del amor de Herrera el libro de A. A. Parker, *The Philosophy of Love in Spanish Literature*, Edinburg Univ. Press, 1985, págs. 51-61.

(14) *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*, [1580], ed. facsímil y pról. de A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973, pág. 70.

(15) *Ideas estéticas*, II, pág. 62.

(16) *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, [1928], Barcelona, G. Gili, MCMLII, pág. 157.

(17) *Poesía española. Notas de asedio*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, pág. 55.

asienta una conducta salvífica. Porque en la teoría estético-amorosa del sevillano subyace nada menos que toda una visión del mundo, que intenta justificar el paso del hombre por la temporalidad en base a una correcta interpretación de la belleza y el amor, que por el mismo hecho de su práctica lleva a la inmortalidad.

### 3. La estética platónica como base de misticismo.

Curiosamente, Herrera, al igual que Aristóteles, nunca define la belleza en general. Su análisis arranca directamente de la que adorna a los seres compuestos, la cual consta, como afirma el Filósofo en el III de su *Retórica*, de "orden i conveniente grandeza; y así quiere [el propio Aristóteles] que no sólo proceda i nasca de la mesma belleza i gracia, [sino] de diuidad i grandeza i veneracion con una nota de severidad" <sup>18</sup>. Pero enseguida, con un impulso idealista que se asemeja al de los místicos, Herrera completa la doctrina del Estagirita con el concepto platónico de la idea arquetípica de Belleza, cima de la escala trazada en el *Banquete*, de la cual participan, y a la cual tienden, todos los seres hermosos. En esta escala encuentra nuestro poeta, como el autor de los *Diálogos*, tres peldaños fundamentales, que constituyen al mismo tiempo tres tipos bien diferenciados de belleza:

"Porque ai —dice en las *Anotaciones*— tres suertes de belleza: de entendimiento, de ánima, de cuerpo. La del entendimiento, por la mente, roba i arrebatá l'ánima a gozar dél solo; la de l'alma, por la vista sola, o por el oído, o por ambos; la del cuerpo, por todos los sentidos, por los cuales la belleza mesma puede passar a l'ánima" <sup>19</sup>.

Entre todas estas hermosuras, la más inmediata es, desde luego, la corporal, que para Herrera, como para los místicos, no es sino un reflejo de la Belleza arquetípica —ello le permite, por ejemplo, decir a la amada: "I hallo alegre'n vuestra lumbre pura / rayos d'aquella immensa hermosura" — <sup>20</sup>. Estamos ante una visión típica del "misticismo" platónico, como observaba en 1652 el Conde de Rebolledo: "La belleza [para los discípulos de Platón] es un rayo de la Divinidad esparcido en las cosas materiales, que las ilustra y comunica más gracia y vivacidad que la luz a los colores", constituyendo una "breve centella de luz en abismos de oscuridad" <sup>21</sup>. Para Herrera, ese papel lo desempeña de forma eminente Aglaya, presentada en *PI*, s.1 como vicaria y distribuidora de la belleza divina en el cielo de Venus —o de los enamorados—, hasta irradiar, en última instancia, en el pecho del propio poeta:

"D'aquella ardiente Luz i ardor luziente  
en quien los ojos abre'l Amor ciego,  
centellas de süave i blando fuego  
buelan con alas de oro dulcemente.

(18) *Anotaciones*, pág. 171.

(19) *Ib.*, pág. 172.

(20) *PI*, c. IV, 74-75; véase en *Poesía castellan original completa*, ed. cit., pág. 599.

(21) *Discurso de la hermosura y el amor*, [1652], apud M. Menéndez Pelayo, *Ideas estéticas*, II, págs. 57-58.

Unas llegan al orbe, a do, presente  
Venus, estrellas puras forma luego  
que l'ornan más, errando en bello fuego,  
qu'el Éspero hermoso al Occidente.

Mas otras, decendiendo, por mi suerte,  
para darme valor, al tierno pecho,  
lo abrasan, condenado a eterna pena" <sup>22</sup>.

Como se ve, Herrera no hace sino aplicar en estos versos a Luz la teoría relativa a las criaturas bellas que habían elaborado el Pseudo-Dionisio y San Buenaventura, y que fray Luis de Granada había expuesto no hacía mucho en la *Guía de pecadores*. Tales criaturas son para éste

"como vnas muestras de la hermosura de su Criador, como vnos espejos de su gloria, como vnos intérpretes y mensajeros que le traen nuevas dél, como vnos dechados viuos de sus perfecciones y gracias, y como vnos presentes y dones que el esposo embía a su esposa para enamorarla y entreternerla hasta el día que se ayen de tomar las manos y celebrarse aquel eterno casamiento en el cielo" <sup>23</sup>.

De ahí que la belleza de Luz reciba los epítetos, sólo en apariencia hiperbólicos, de *celestial*, *divina*, *excelsa* o *sagrada*, todo lo cual se explica sabiendo que el poeta, con firmes convicciones platónicas, la considera "vn divino esplendor de la Belleza" <sup>24</sup>, es decir, de la idea ejemplar de la Hermosura, que él identifica, con todo el platonismo místico cristiano, con la Divinidad. Ella ejerce sobre el que la contempla bajo su propia razón formal una atracción irresistible. Lo mismo que ante el bien, el alma carece de libertad cuando descubre su presencia:

"Al resplandor de la belleza pura  
corre encendida, con tan alta gloria  
que ni otro bien ni otro plazer procura" <sup>25</sup>.

#### 4. El amor, principio de unidad.

De esa manera, la belleza se erige en principio de unidad, al atraer hacia sí a cuantos la perciben. Por eso la Academia platónica había asociado el Bien —uno de cuyos aspectos es, según Aristóteles, la Belleza— con lo Uno, o incluso subordinado el primero al segundo. En lo Uno está la suprema perfección, que la Belleza ayuda

(22) *PI*, s. LXIX, 1-11; ed. cit., págs. 573-574.

(23) *Guía de pecadores*, [1556], Valladolid, imp. de I. Godínez, M.DC.XV, pág. 65 a. Otros textos paralelos, ib., pág. 9 b, e *Introducción del Symbolo de la Fe*, [1583], en *Obras de V. P. M. Fr. Luis de Granada*, t. IV, Madrid, P. Mariñ, MDCLXXXVIII, pág. 11 a. Desde la perspectiva platónica, M. Ficino había expuesto las mismas ideas en *De amore*, III, 19 —"Cómo se debe amar a Dios"—, ed. cit., págs. 185-186.

(24) *PI*, el. I, 1; ed. cit., págs. 506.

(25) *H*, el. III, 106-108; ed. cit., pág. 403.

a conseguir con fuerza incontrastable, precisamente porque pone en marcha mecanismos centrípetos. Como dice sin ningún tipo de ambigüedad el propio Herrera,

*'por opinión común tienen todos, imitando a Platón, que el amor es desseo de gozar la hermosura, i siendo desseo es afeto. I assí dize el Anguilara en el lib. 10, que traduziò de Ovidio a su modo:*

*Amor altro non è, ch'un bel desio  
d'effigie, che l'amante approva bella.*

*Mas Iulio César Escalígero quiere que el amor sea afeto de unión... El desseo se sigue i causa del amor, si está ausente el ogeto; i si presente, se causa el gozo o deleite i quietud, porque en él quiere i se deleita i goza''<sup>26</sup>.*

En ello coincide, ciertamente, Herrera con platónicos como Castiglione, que define el amor como "un deseo de gozar lo que es hermoso"<sup>27</sup>, pero coincide igualmente con el misticismo platonizante del Renacimiento, uno de cuyos máximos representantes es él mismo, aunque "a lo humano":

*'No ay cosa —dirá Nieremberg en el siglo siguiente— que no codicie su perfección, no ay ninguna que no busque su bien... Por esso notó San Dionisio que se llama la hermosura en griego callos, del verbo caló, que significa llamar, porque la belleza diuina conuoca y llama, para que le amen todas las cosas. ¡O, con cuántos clamores nos llama este hermosíssimo Dios... para que... nos lleguemos a él y descansemos en su vnión, como en centro de nuestros deseos y fin último nuestra felicidad! ¿Qué son el sol, la luna, los planetas, los astros, los cielos, qué son todas las hermosuras criadas, sino vnas voces diuinas que nos prouocan al amor del Criador? Manos son de Dios, que nos hazen señas para que nos lleguemos a él. Pregones son que nos despiertan a que nos vamos tras él... De razón del fin es ser amable por si mismo, y como la hermosura es amable, aquella hermosura que es más amable por si misma deuia ser fin de todas las cosas''<sup>28</sup>.*

El amor, sin embargo, como principio de unidad en la belleza, adquiere los rasgos de su objeto, y se jerarquiza de acuerdo con la dignidad de este. De ahí que Herrera, apoyándose en el *De natura deorum* ciceroniano (III, XXIV, 60), establezca

(26) *Anotaciones*, pág. 104. Las mismas ideas en León Hebreo, *Diálogos de amor*. [1535], traducción del Inca Garcilaso de la Vega, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947<sup>2</sup>, págs. 151-153 —véase ahora en la excelente edición de J. M<sup>a</sup>. Reyes Cano, Barcelona PPU, 1986, págs. 315-322.

(27) *El Cortesano*, [1528], traducción de J. Boscán, est. preliminar de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, CSIC, 1942, pág. 371. Aparte los textos citados, repiten el concepto el Pseudo-Dionisio, *De diuinis nominibus*. Migne, Pg. 3 709 D; Plotino, III, 5, 1-3, y otros. Para M. Ficino es casi un lugar común *cf.*, *vgr.*, *De amore*, I, 4; II, 9, etc. —ed. cit., págs. 14 y 47 respectivamente.

(28) *De la hermosura de Dios y su amabilidad*, en *Obras christianas*, t. II, Madrid, impr. Real, 1665, fol. 70 r a-b.

tres clases de amor: el divino o contemplativo, que se dirige a la esfera de las ideas; el activo, que busca la belleza humana, en cuyo trato y vista se complace; el corporal,

*"que es pasión de corrompido desseo i deleitosa lactivia; es el ferino i bestial, porque... conviene más a fiera que a ombre; este decien- de de la vista al desseo de tocar. El primero destes es altíssimo; el segundo, medio entre los dos; el postrero, terreno i baxo, que no se levanta de viles consideraciones i torpezas"*<sup>29</sup>.

## 5. La participación de los sentidos.

De acuerdo con estas ideas, el hombre ha de apoyarse en los datos que le proporcionan los sentidos para llegar al conocimiento de la Belleza, ya que esta, en su esencia espiritual, le es inasequible por caminos directos. No todos los sentidos, sin embargo, son vía adecuada hacia esa hermosura que *"deleitando el ánimo con su conocimiento, lo mueve a amar"*<sup>30</sup>. Herrera, siguiendo de nuevo concepciones platónico-místicas, excluye los más toscos —olfato, gusto y tacto—, quedándose sólo con los espirituales —la vista y el oído—. A través de ellos entra en el alma el resplandor de las bellas formas —proporciones, luces y colores—, así como músicas y conversación concertada. Todo, en fin, se reduce a luz y armonía, de las que la primera es imagen de la hermosura intelectual, y la segunda de la cósmica.

Por lo que hace a la vista, nuestro poeta la coloca en el lugar de honor —*"el viso es el más aventajado i nobilíssimo sentido"*<sup>31</sup>, ya que, al aprehender la belleza de ideas, luces y formas, enciende el alma en amor —tégase en cuenta que, para Herrera, la "vista" no es solamente física, sino, en general, la capacidad de conocer, ya sea sensorial, ya intelectualmente:

*"Porque el amor —escribe en las Anotaciones— entra por los ojos i nace del viso, que es la potencia que conoce, o sea vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos, o sea aquella potencia del ánimo que los platónicos llaman viso, i los teólogos... conocimiento intuitivo"*<sup>32</sup>

Hay, sin embargo, una interesante peculiaridad en la concepción herreriana de la vista como vehículo de amor, que, al subrayar la actitud receptiva —pasiva— del amante, le asemeja singularmente a los místicos. Al hablar de la vista, en efecto, el poeta no sólo se refiere a su propio mirar, sino al de la amada, la cual, fijando los ojos en él, le lanza el amor como una saeta —*"al principio (observa en Anotaciones)*

(29) *Anotaciones*, págs. 103-104. También M. Ficino acepta la teoría de los tres amores —*op. cit.*, Intr., pág. XXXV.

(30) León Hebreo, *op. cit.*, pág. 205; ed. Reyes Cano, pág. 401.

(31) *Anotaciones*, pág. 89.

(32) *Ib.*, pág. 103. La procedencia de estas ideas a partir de las concepciones trovadorescas y "stilnovistas" es hoy bien conocida; *vid.*, por ejemplo, R. Nelli, *L'erotique*, págs. 332, n. 2 y 164-169.

nace el el amor de un rayo de los ojos, el cual rayo tiene semejança de saeta" <sup>33</sup>—. Es decir, que la vista, sin dejar de desempeñar un papel activo por parte del amante en el proceso amoroso, recibe también en Herrera un enfoque pasivo: son los ojos de la amada los que lanzan el amor, antes de que el enamorado abra los suyos para recibir el dulce mensaje. Los textos herrerianos al respecto son innumerables:

*"Vn divino esplendor de la belleza,  
passando dulcemente por mis ojos,  
mi afân cuidadoso causa i mi tristeza" <sup>34</sup>.*

El poeta se dirige a la amada, haciéndole ver el incendio que ha nacido en su espíritu "cuando, Estrella, bolvistes con dulçura / los ojos, por quien misero suspiro" <sup>35</sup>.

*"Yo vi unos bellos ojos que hirieron  
con dulce flecha un coraçón cuitado,  
i que, para encender nuevo cuidado,  
su fuerça toda contra mí pusieron" <sup>36</sup>.*

¡Oh Amor! —exclama en otro lugar,

*"en la luz bella y resplandor sereno  
estavas, de sus ojos, ascondido,  
y me penetró dellos el veneno.  
D'allí arrojaste en ímpetu encendido  
flechas de mi enemiga, i tu vitoria  
dellos nació, i fui dellos yo herido" <sup>37</sup>.*

*"Amor, qu'en vuestros ojos m'atendía,  
d'un golpe atravessó mi pecho abierto" <sup>38</sup>.*

*"Ojos, rayos d'Amor, fulgor crispante  
de mi alma abrasada en su veneno" <sup>39</sup>.*

Herrera lo repetirá sin descanso, apoyándose gustoso en el mito de Cupido:

*"No me valió vestirme de dureza,  
contra las crudas flechas del tirano  
que sólo se contenta en mi tristeza...*

(33) Pág. 105.

(34) *PI*, el. I, 1-3; ed. cit., pág. 506.

(35) *H*, s. XXVII, 3-4; ed. cit., pág. 384.

(36) *H*, s. XIX, 1-4; ed. cit., pág. 375.

(37) *H*, el. III, 196-201; ed. cit., pág. 406.

(38) *H*, s. LXX, 7-8; ed. cit., pág. 457.

(39) *PII*, el. I, 43-44; ed. cit., pág. 642.

Se puso en vuestros ojos regalado,  
blando, lleno de tierna cortesía,  
süave i dulcemente lastimado;  
con esto, mi firmeza i mi porfía  
rota, quedó vencida, i entregada  
a vuestra voluntad siempre la mía"<sup>40</sup>.

Esta pasividad en la recepción del amor, que llega al amante como un don gratuito, es uno de los rasgos que asemejan, como hemos dicho, el platonismo herreriano a la actitud típica del místico. Porque este, como el "yo" poético de Herrera, se pasa la vida suplicando al Amado, por boca de la Esposa:

*"Ya bien puedes mirarme, esto es, ya bien puedo yo y merezco ser vista, recibiendo más gracia de tus ojos, pues con ellos... me heziste digna de ser vista... Bien puedes, pues, ya, Dios mío, mirar y preciar mucho al alma que miras, pues con tu vista pones en ella precio y prendas de que tú te precias y prendas"*<sup>41</sup>.

Y es que, para el alma enamorada, es claro que

*'ya después que él la miró la primera vez en que la arreb con su gracia y vistió con su hermosura, que bien la puede ya mirar la sigunda y más vezes, aumentándole la gracia y hermosura, pues ay ya razón y causa bastante para ello en averla mirado"*<sup>42</sup>.

Y entonces, el amor se enciende en el alma como respuesta a ese hermooseamiento que ha puesto en ella la mirada divina, verdadera saeta que entra por sus ojos desde unos ojos perfeccionadores. A esto se refiere el poeta cuando habla de la luz fascinante que sale de Heliodora,

*"entrando por mis ojos de sus ojos",*<sup>43</sup>

hasta producirle

*'la herida terrible, qu'en mis ojos  
de los vuestros entré i causó mi pena"*<sup>44</sup>.

## 6. El amor como comunicación y transformación.

El amante quiere llegar hasta el fondo de ese amor, pero para ello sólo hay un camino: *"En tus ojos mis ojos encendiendo"*<sup>45</sup>. Sólo así podrá llegar al ápice de la unión, que consiste en la transformación de su ser en el de la amada, tal como, para la mística religiosa, había establecido, entre otros, San Juan de la Cruz:

(40) PIII, el. II, 16-18 y 25-30; ed. cit., pág. 769.

(41) *Cántico espiritual*, (versión B), ed. de C. Cuevas, Madrid, Alhambra, 1985<sup>3</sup>, págs. 296 y 298.

(42) *Ib.*, pág. 296. Por lo demás, estos textos podrían multiplicarse sin dificultad investigando el misticismo platonizante de cualquier época.

(43) V45, 10; ed. cit., pág. 268.

(44) PI, s. XXXIII, 9-10; ed. cit., pág. 527.

"amada en el Amado transformada"<sup>46</sup>. Herrera, por su parte, nos dice que

*'La origen del amor, que es afición gravíssima i veheméntíssima del alma, nace de la vista, de suerte que el amante se resuelve i desata i liquéce cuando ve una muger hermosa, como si todo [él] se uviessse de traspasar en ella...; porque enciende al enamorado en desseo de gozar la belleza amada, i al fin lo trasforma en ella'*<sup>47</sup>.

A partir de aquí, el platonismo amoroso herreriano corre paralelo al amor místico. El deseo de transformación se convierte en ansia, y la súplica en plegaria a una divinidad de la que depende la propia realización en la vida:

*"No me neguéis esos divinos ojos  
que todo en vos m'an ya trasfigurado  
llevándose consigo mis despojos"*<sup>48</sup>.

Las coincidencias con los místicos no proceden, sin embargo, al menos de forma sistemática, de la lectura directa de éstos. Todo se debe, por el contrario, a que unos y otros han bebido en las fuentes del misticismo platónico-agustiniano, de lo que es buena muestra, entre otros, León Hebreo, el cual había escrito al principio del tercero de sus *Diálogos de amor* que, siendo

*'la esencia del anima su proprio acto, si se une para contemplar íntimamente un objeto, se transporta en él su esencia, y aquel es su propia sustancia, y no es más anima y esencia del que ama, sino sola especie actual de la persona amada'*<sup>49</sup>.

Símbolo de esta unión, y agente eficaz de la misma, es el beso. "Bésemme con el beso de su boca", había pedido la Esposa de los *Cantares* (I, 1).

*"Mas, ¿quién osara, Rey mío —comenta Santa Teresa— decir esta palabra si no fuera con vuestra licencia?...; mas el alma que está abrasada de amor que la desatina, no quiere ninguno [sentido, o entendimiento], sino decir estas palabras"... "Pues, Señor mío, no os pido otra cosa en esta vida, sino que me 'beséis con beso de vuestra boca', y que sea de manera, que aunque yo me quiera apartar de esta amistad y unión, esté siempre, Señor de vida, sujeta mi voluntad a no salir de la vuestra"*<sup>50</sup>.

De todos es conocido el valor que los platónicos renacentistas daban al beso, en su doble condición de acto corporal y espiritual, gracias al cual es posible a los ena-

(45) *H*, "Egl. venatoria", 120; ed. cit., pág. 448.

(46) "Canciones de el alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual"; v. 25; ed. cit., pág. 336.

(47) *Anotaciones*, pág. 115.

(48) *H*, el. II, 61-63; ed. cit., pág. 371.

(49) *Diálogos*, págs. 161-162; ed. Reyes Cano, pág. 332.

(50) *Meditaciones sobre los Cantares*, [h. 1574], en *Obras completas*, ed. de E. de la Madre de Dios, t. II, Madrid, BAC, MCMLIV, págs. 591 y 610.

morados intercambiar, no sólo la palabra de amor, sino, sobre todo, el aliento de sus bocas, que ellos consideraban como una emanación del alma —spiritus, 'soplo'—. Bien lo entendían los tratadistas de espiritualidad de la época, que, por boca de fray Luis de León, lo explicaban así:

*"Porque parece tener [el alma] su asiento en el aliento que se coge por la boca, de aquí es el desear tanto y deleitarse los que se aman en juntar las bocas y mezclar los alientes, como guiados por esta imaginación y deseo de restituirse en lo que les falta de su corazón, o acabar de entregarlo del todo"*<sup>51</sup>.

Lo mismo afirmaba Castiglione en su conocida disertación sobre el beso, cuando hacía decir a Bembo que, gracias a este rito de amor, *"cada cuerpo de entrambos [enamorados] queda con dos almas, y una sola compuesta de las dos rige casi dos cuerpos"*<sup>52</sup>. Fiel a estas ideas, Herrera combina el intercambio de espíritus que comporta el beso con el de saetas de amor producido por las miradas. Y así, en uno de los pasajes más bellos de su "Égloga venatoria", el pastor Menalio (nombre que tal vez tenga aquí el significado simbólico de 'el que aguarda', 'el que espera con paciencia') dice a la pastora Clearista ('la más digna de alabanza'), recordando los tiempos en que cazaban juntos y se mostraban amor:

*"¡Ah, cuántas vezes entre aqueste juego  
a tu cuello los brazos rodeara,  
i en tus ojos mis ojos encendiendo,  
cuando más descuidada de mi fuego,  
a tu boca el espíritu hurtara,  
mi espíritu en el tuyo convirtiendo,  
dulcemente muriendo!  
Esto preciara más que ver el buelo  
del halcón, más que dar de un golpe muerte  
al javalí más fuerte,  
o alcançar, por el ancho y largo suelo,  
junto a l'agua, herido i sin aliento,  
el ciervo qu'atrás dexa el presto viento"*<sup>53</sup>.

Aparte el posible simbolismo erótico del halcón y el ciervo —y, con su trasfondo mitológico alusivo a Adonis y Venus, el del jabalí—, hay ya en estos versos una clara alusión al amor como comunión que, "hurtando el espíritu a la boca" de la amada, lo deposita en el pecho del amante, donde habita hecho objeto de contemplación.

(51) *Exposición del Cantar de los cantares*, [h. 1561], en *Obras completas castellanas de fray Luis de León*, ed. de F. García, t. I, Madrid, BAC, MCMLVII, pág. 78; un texto paralelo en *Nombres de Cristo*, ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1982<sup>3</sup>, pág. 454.

(52) *El cortesano*, ed. cit., pág. 386. Véase, a este respecto, R. Reyes Cano, *Intr. a El cortesano*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984<sup>5</sup>, págs. 35-36.

(53) vv. 118-130; ed. cit., pág. 448. El subrayado es mío.

De forma semejante, San Juan de la Cruz, comentando los versos del *Cántico espiritual* que hablan de *“los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibuxados”*, decía:

“ Hay [un] dibuxo de amor en el alma de el amante, y es según la voluntad, en la qual de tal manera se dibuxa la figura del amado, y tan conjunta y vivamente se retrata en él quando ay unión de amor, que es verdad dezir que el Amado vive en el amante y el amante en el Amado. Y tal manera de semajança haze el amor en la transformación de los amados, que se puede dezir que cada uno es el otro y que entrambos son uno”<sup>54</sup>.

En el “espíritu” del poeta está, pues, la “imagen” de la amada. Pero no se trata del “espíritu” del Herrera histórico y de la “imagen” de la Condesa de Gelves hiperbolizada por la ausencia, como quiere la teoría autobiográfica, sino del “espíritu” de un enamorado platónico y de la “imagen” de Luz, mujer ideal, adornada de toda suerte de perfecciones, como trasunto que es de la Belleza arquetípica. No creo que pueda afirmarse, por tanto, como si se tratara de cosas contradictorias, que *“donde San Juan de la Cruz puso la belleza eterna, Herrera ha puesto la fugaz de doña leonor de Milán”*<sup>55</sup>. Muy al contrario, es un principio divino el que reside en el hondón del alma de ambos enamorados, con la diferencia de que, mientras para el santo es el Amado quien directamente tiene allí su aposento, el humanista platónico pone en su lugar una partícula de la idea eterna de Belleza, que, desde allí, ilumina su existencia. La amada es, pues, para Herrera el correlato “a lo humano” del Dios de los místicos. He aquí el motivo de la interiorización del objeto de su amor, que es para nuestro poeta *“la pura imagen qu’en su alma crece”*, *“alto y diuino simulacro / que en sus entrañas”* forma el resplandor de Luz. *“Y lleuo vuestra efigie en mis entrañas”*, constata el enamorado herreriano con entusiasmo<sup>56</sup>. *Qua re intus*, parece decirle, a su vez, la Belleza encarnada en Aglaya. *“Búscame en ti”*. De esa manera, la filosofía erótica del sevillano coincide una vez más con la de los místicos al considerar la introspección como el camino más directo hacia el ser amado.

*¡Oh, pues, alma hermosísima entre todas las criaturas —exclamaba por entonces San Juan de la Cruz—, que tanto deseas saber el lugar donde está tu Amado para buscarle y unirte con él!, ya se te dize que tú misma eres el aposento donde él mora, y el retrete y escondrijo donde está escondido; que es cosa de grande contentamiento y alegría para ti ver que todo tu bien y esperança está tan cerca de ti que*

(54) *Cántico*, ed. cit., págs. 183-184.

(55) E. Orozco, “Realidad y espíritu”, pág. 13. Ello sólo es cierto para el amante errado, que rompe la escala de amores, quedándose en la belleza finita. En Herrera existe —a ejemplo de Petrarca— este estadio de amor, pero sólo como aspecto parcial y cara negativa del amante bien orientado, que es el que asciende todos los peldaños de la escala platónica, como veremos luego.

(56) Véanse esos textos en *PI*, s. CIV, 4; V71, 105-106; V72, 56; ed. cit., págs. 615, 295 y 298, respectivamente.

esté en ti... Gózate y alégrate en tu interior recogimiento con él,  
pues le tienes tan cerca"<sup>57</sup>.

Herrera poetiza con eficacia estas ideas cuando, al recrear el tópico del "amor más fuerte que la muerte", se figura ver su propio pecho de cadáver como un ostensorio donde seguirá brillando la luz de Luz, ya apagada la terrena existencia de su enamorado:

"I si, después qu'ausente fuere muerto,  
se buscare la causa de mi daño,  
muéstrés'en claridad el pecho abierto.

Qu'en él, sin velo i sin error d'engaño,  
escrito el nombre se verá, mi Estrella,  
vuestro, el favor que tuve, 7 día, el año.

Veráse ruñlar vuestra luz bella  
en él, con la suave fuerza ardiente,  
y a quien la ve qu'abrsa su centella.

Que ya que vos dio el cielo al Occidente,  
sólo en el pecho mío pertenece  
tener lugar devido y ecelente"<sup>58</sup>

## 7. La escala platónica.

"Que ya que vos dio el cielo...". En este origen divino de la belleza creada cobra plena coherencia la visión, tan renacentista y herreriana a la vez, de la escala de amor, expuesta por Platón en el *Banquete* (211 C, sobre todo), y luego, en síntesis admirable, en el discurso de Micer Pietro Bembo que sirve de remate al *Cortésano* de Castiglione. Todas las bellezas, desde la más humilde a la más universal, forman una especie de escalera que desemboca en la Divinidad. "El verdadero amor —había escrito Ficino (*De amore*, VII, 15; ed. cit., pág. 225)— no es otra cosa que un esfuerzo por volar a la belleza divina, provocado en nosotros por la visión de la belleza corporal". Por eso dijo con acierto L. Salembien que los poemas de Herrera "hacen del amor profano la forma primera del amor divino"<sup>59</sup>. En el rostro de Luz se revela la hermosura increada —"Immenso ardor d'eterna hermosura / en vuestra dulce faz se m'aparece"<sup>60</sup>—. Se trata, sin duda, de una concepción epifánica de la belleza celeste, que puede, por eso mismo, formularse, sin tinte alguno de blasfemia, con expresiones como las de "eterna angélica belleza", "eterna hermosura", o las que caen dentro del cam-

(57) *Cantico espiritual*, ed. cit., págs. 133-134. Para la relación de este tema con San Agustín, el Pseudo-Dionisio, Ricardo y Hugo de San Víctor, etc., cfr. M. Andrés, *Los recogidos*, ed. cit., pág. 779.

(58) *Pl.*, el. X, 37-48; ed. cit., pág. 604.

(59) "Gongora", *BHi*, 31 (1929), pág. 314.

(60) *PlI*, s. LXXXIII, 1-2; ed. cit., pág. 723.

po semántico de la adoración. En realidad, la más acabada y perfecta definición de Luz es la que la proclama 'Ta lumbre que a subir al cielo adiestra'<sup>61</sup>.

He aquí, por otra parte, la raíz lógica de la única catástrofe que puede derivar del amor. Esta se produce, en efecto, cuando el enamorado, olvidando el carácter propedéutico y vicario de la belleza creada, se enreda en sus encantos sensoriales, olvidándose del itinerario ascendente. No es lo grave, como pensarían cátaros y maniqueos, haberse contaminado con la materia, sino la interrupción que ello comporta de la subida al monte de la Belleza, renunciando a conectar con la increada<sup>62</sup>. Tampoco ahora habla Herrera, lógicamente, basándose en experiencias personales, ni haciendo testigo a su poesía de una angustiosa lucha interior. Nada tienen que ver sus relaciones con la Condesa de Gelves con unas afirmaciones que proceden a las claras de los principios platónicos. Es Luz, con su doble valencia de criatura poética, entre corpórea y espiritual, la que puede desnortar al enamorado. Pero no por culpa de ella, sino por la torpeza de quien convierte en fin la belleza creada y sensible. Por eso rechazamos la idea de algún crítico que cree ver en la dama herreriana nada menos que un principio demoníaco<sup>63</sup>. Lejos de ser así, la belleza de Luz posee una virtud activa que ennoblece éticamente al enamorado, dándole un lugar propio en un universo bien ordenado —cosmos—, al paso que lo aleja de las tinieblas, signo de caos y desconcierto. Las carencias del enamorado se llenan con la virtud que amana de la fuente de hermosura, ya que todo amante, por el sólo hecho de amar un objeto bello, conecta con el manantial eterno de belleza. Nadie más consciente de la ascensión ética que provoca en su espíritu la amada —cuando se la ama como conviene— que el propio enamorado:

*"Immense ardor d'eterna hermosura  
en vuestra dulce faz se m'aparece,  
i en mis entrañas arde i siempre crece,  
con immortal incendio, virtud pura"*<sup>64</sup>.

- (61) V71, 11; ed. cit., pág. 292. Otros pasajes paralelos en *H*, el. I, 44-45; V71, 138-143; *H*, s. XXXVIII, 12-14, ed. cit., págs. 361, 296 y 397, respectivamente.
- (62) Véase la explicación que da Petrarca de esta idea, por boca de San Agustín, en *Secretum*, III; *Opera omnia*, Basilea, 1554, I, págs. 398 ss.; Herrera, por su parte, la desarrolla al explicar el soneto XXII de Garcilaso; *Anotaciones*, pág. 170. Antes lo había hecho M. Ficino en *De amore*, II, 7, y VII, 15; ed. cit., págs. 40 y 225.
- (63) J. C. Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974, pág. 299.
- (64) P11, s. LXXXIII, 1-4; ed. cit., pág. 723. Sobre el "amor perfeccionador" en Herrera, *vid.*, entre otros, M. Menéndez Pelayo, *Ideas estéticas*, II, pág. 27 (glosa ideas del diálogo III de León Hebreo); O. Macrí, *Fernando de Herrera*. [1959], Madrid, Gredos, 1972, págs. 487-488. Para las relaciones con la poesía trovadoresca, R. Nelli, *op. cit.*, pág. 218.

## 8. De la angustia al éxtasis.

Más que una simple criatura de carne, la amada es para el poeta una hipóstasis de luz, calor y música que le va purificando al contacto con su belleza <sup>65</sup>. Pero esa purificación se logra igualmente con la angustia que provoca en el amante el desprecio, olvido o ausencia por parte de la amada, lo que en cierto sentido comporta una *'noche oscura del alma'*, que le asemeja de nuevo al místico. Como le sucede a éste, esa angustia puede interrumpirse momentáneamente con la entrega fugaz del objeto de su amor —correlato "a lo humano" del éxtasis carismático—, que actúa como prenda o anticipo de lo que será el mar de amor y belleza en que ha de navegar un día. "Como el ciervo huiste, / habiendome herido", había escrito San Juan de la Cruz. Y Santa Teresa:

*"Por largo que sea el espacio de estar el alma en esta suspensión de todas las potencias, es bien breve; cuando estuviere media hora es muy mucho; yo nunca, a mi parecer, estuve tanto; verdad es que se puede mal sentir lo que se está, pues no se siente, mas digo que de una vez es muy poco espacio"* <sup>66</sup>

De manera semejante, el enamorado del cancionero de Herrera —siguiendo en este caso directamente pautas petrarquistas— registra una entrega momentánea de la amada, lo que le sirve de consuelo, prenda y aliento. Este es el sentido profundo de la escena del jardín, tantas veces evocada por Herrera, sobre todo en la conmovedora elegía III de H:

*"Breve será la venturosa istoria  
de mi favor, que breve es l'alegría  
que tiene algún lugar en mi memoria"*, <sup>67</sup>

advierte el poeta, para luego revelarnos, como lo hubiera hecho un místico tratando del más elevado carisma, las palabras de momentánea correspondencia de la amada:

*"Si en sufrir más me vences, yo t'cedo  
en pura fe i afe tos de terneza;  
vive d'oi más ya confiado i ledo"*.

- (65) Sobre las connotaciones místicas de la metafísica de la luz, véase Ma J. Fernández Leborans, "La noche en fray Luis de León. De la denotación al símbolo", *Proh*, IV (1973), págs. 37-74; de la misma, *Campo semántico y connotación*, Madrid, CUPSA, 1977, págs. 145-176; V. Niceto Alcalá, *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, Cátedra, 1978. También, O. Macrí, *Fernando de Herrera*, págs. 484-485. Por lo demás, el gran difusor de esots enfoques en el Humanismo renacentista fue M. Ficino, que "al tomar partido por los *luminosistas* en contra de los *proporcionalistas*... [se constituye en] el filósofo de la luz por excelencia"; R. de la Villa Ardura, Intr. al *De amore*, pág. XXIX.
- (66) *Libro de la vida*, ed. cit., pág. 696. Para las características del éxtasis místico, semejante en diversos aspectos al que describen los "filógrafos" profanos, *cf. ib.*, págs. 695-696. En cuanto a "La extasis amorosa" del platonismo, véase León Hebreo, *op. cit.*, págs. 159-163.
- (67) vv. 19-21; ed. cit., pág. 387. Véase, sobre esto, la Intr. a nuestra edición, pág. 25.

Enseguida vienen las expresiones de transporte y felicidad propias del éxtasis.

“No sé si oí, si fui de su belleza  
arrebatado, si perdí el sentido;  
sé qu'allí se perdió mi fortaleza”,

para terminar con la apelación al pudoroso secreto:

“Lo demás qu'entre nos passó, no es dino  
Noche, d'oír el austro pressuroso,  
ni el viento de tus lechos más vezino”<sup>68</sup>,

típicas también del enamorado místico. Recuérdese, por ejemplo, el comentario de San Juan de la Cruz a la estrofa 23 del *Cántico espiritual* (redacción A), cuando dice que

“tan altas y tan sabrosas son las cosas que por ella [el alma] pasan en este recogimiento de el matrimonio con su Amado, que ella no lo sabe decir, ni aun querría decirlo, porque son de aquellas que dixo Isaías: *Secretum meum mihi, secretum meum mihi* (XXIV, 16). Y assí ella a solas se lo posee, y a solas se lo entiende, y a solas se lo goza, y gusta de que sea a solas”<sup>69</sup>.

Aquí adquieren sentido las plegarias del enamorado, tan cercanas a las del místico, esas oraciones impostadas de “ojalás”, de “¡si...!” de ayes, de “¡cuántos...!” o de anhelantes subjuntivos de optación. “¡Oh christalina fuente” —había dicho San Juan de la Cruz—; / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibuxados!”; “¡ay!, ¿quién podrá sanarme? / acaba de entregarte ya de vero”; “y véante mis ojos”; “¡oh mi Dios, ¿quándo será / quando yo diga de vero / vivo ya porque no muerdo?”<sup>70</sup>. Parecidas son las fórmulas a que recurre el místico “a lo humano” que, penetrado de platonismo, canta en los versos de Herrera:

“¡Quién me daría, Amor, qu'el bien que veo  
gozasse solo, i libre de recelo,  
en aquella verdad con que lo creo!”

“¡Oh, fuera yo el Olimpo, que con buelo  
d'eterna luz girando resplandece!”<sup>71</sup>.

Así podría transformarse en cielo estrellado, para ver con mil ojos —las estrellas— la belleza inmarcesible de la amada:

(68) Los pasajes principales están en los vv. 31-39, 40-43 y 67-69; ed. cit., pág. 25.

(69) *Vida y obras completas*, ed. L. Ruano, Madrid, BAC, MCMLXXXIII, pág. 868 a.

(70) *Cántico espiritual* (versión B), vv. 60-65, 30-31, 52-54, y “Copias de el alma que pena por ver a Dios”, vv. 57-59, respectivamente; ed. cit., págs. 123, 122 y 342.

(71) *H*, el. II, 43-45 ;PI, s. IV, 1-2 ;ed. cit., págs. 370 y 503.

*"Y en su candor clarísimo encendido,  
bolviera todo en llama, como aspira  
en fuego cuanto aciende al alta etra" 72.*

Como para el místico, su perfección llegará cuando ame, no ya la belleza particular, ni siquiera la universal, sino al Amor y la Belleza mismos, concentrando en sí todo el caudal de amor que posee el universo:

*"No m'espanto qu'esté mi Estrella agena  
d'amor, pues è el amor todo ocupado,  
i dél solo mi ánima está llena;  
qu'en él todo se à toda transformado,  
i assí amo solo, i ella sola amada  
es, no amando un amor tan estremado" 73.*

Nada puede extrañarnos, pues, que, como los platónicos y los místicos de su escuela, el poeta constituya al amor en vértice de su tabla de valores y ocupación exclusiva de sus días. "Ya no guardo ganado, / ni ya tengo otro officio, / que ya sólo en amar es mi exercicio", declaraba San Juan de la Cruz <sup>74</sup>. También el enamorado herreriano pone el amor en la cúspide de su axiología, despreciando cuanto le es ajeno:

*"No el cetro d'el romano invidio i griego,  
porqu' imperio mayor tiene consigo  
quien ama soberana hermosura" 75.*

## 9. Final.

A la vista de cuanto llevamos dicho, podríamos concluir que el platonismo amoroso es una forma sutil de egoísmo metafísico, en cuanto que el amante, entregándose al amor, se busca en última instancia a sí mismo, apostando por su salvación óptica y afectiva por el camino de la entrega. "Quien quisiere poner a salvo su vida la perderá, mas quien perdiere su vida..., la salvará", había dicho el Ungido (Lc, VIII, 35), dando una norma de conducta al ansioso de salvación personal. Hay que entregarse al amor y a la belleza —vierte "a lo humano" el enamorado platónico-petrarquista del cancionero de Herrera—, para que ellas nos salven de la perdición en lo banal. En esos valores está la guía que conduce a la inmortalidad por las ásperas cuestas de la montaña de Virtelia. Ese monte, como los cerros de Gelves, tiene dos cimas —su Balcón y su Pintado—. Una es empinada e inaccesible, hasta perderse tras las nubes; otra, más cercana y sencilla, también participa en algo de las dificultades de aquella. La primera es la meta de los místicos "a lo divino", residencia natural de Bue-

(72) PI, s. IV, 9-11; ed. cit., pág. 503.

(73) PI, el. III, 229-234; ed. cit., págs. 407-408.

(74) *Cántico espiritual* (versión B), vv. 138-140; ed. cit., pág. 126.

(75) PH, s. XLVII, 12-14; ed. cit., pág. 685.

naventura, Lulio, Teresa de Jesús o Juan de la Cruz; la segunda, la de los amantes "a lo humano", pero que, siéndolo, "no son de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentes" (*Quijote*, II, 32). Unos y otros muestran un cierto número de actitudes y rasgos comunes, pues, en buena parte, sus teorías y expresiones se inspiran en las mismas fuentes. Su gran diferencia radica en la relación con el objeto de su amor —la Suma Belleza, directamente contemplada, para los primeros; la misma Belleza, pero mediatamente contemplada en la mujer amada, los segundos—. En última instancia, unos y otros dan testimonio de la necesidad que siente el ser humano de trascender sus fronteras terrenas para, sobrepujándose a sí mismo, llegar a una cima de noble inmortalidad.

***MORFOSINTAXIS HISTORICA, SIGLO XVII.***  
**HISTORIAS PEREGRINAS Y EJEMPLARES**

**FRANCISCA CAIMARI FRAU**





porque a veces lo que es contra lo justo  
por la misma razón deleita el gusto.

Lope de Vega: *Arte nuevo*

## O. INTRODUCCION

Este artículo trata de describir una serie de particularidades lingüísticas, definitorias del estilo de una época, de un autor y de una obra. El movimiento estético en el que se ubica la obra es el barroco; el autor elegido es Gonzalo de Céspedes y Meneses<sup>1</sup> y la obra: <sup>2</sup> *Historias peregrinas y ejemplares*.

Este trabajo forma parte de otro más amplio en el que se lleva a cabo el análisis de la morfología, la sintaxis y el estilo; comprende únicamente la morfosintaxis.

Sobre la obra elegida existe un estudio de J.L. Mayordomo Dolz, de 1959 que permanece inédito, y que a pesar de los intentos, ha sido imposible consultarlo. Pero,

- (1) Según ALAN FRANCIS, *Picaresca, decadencia, historia*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 136-141, Don Gonzalo de Céspedes y Meneses nació en Madrid o en Talavera de la Reina, murió en 1638. Se descubre en él una doble faceta de historiador y novelista, fue figura muy marginal de la picaresca; polemista además de poeta... Céspedes es buen ejemplo del escritor rendido, voluntariamente o no, a la cotización en el mercado literario. Supo asimilar la esencia del barroco y plasmarla en su obra.
- (2) Cfr.: YVES RENE FONQUERNE, Edición, introducción y notas a las *Historias peregrinas y ejemplares*, Madrid, Castalia, 1980, p. 12, aduce que las H.p.e. (abreviatura que emplearemos para hacer referencia a la obra) son de 1623. Las define como seis novelas cortas de carácter histórico con una aventura amorosa. Inicia cada una con un capítulo, elogio de la ciudad en la que sitúa la acción: Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Toledo, Lisboa y Madrid; rebose de datos y de erudición. Deja entrever al historiador que se afana en citar fuentes y reunir datos. Este aspecto descriptivo e histórico es absolutamente independiente del desarrollo argumental de cada relato. Abundan los elementos de ficción propios del género. Intenta situar la acción en un ambiente histórico y real, avalado por datos concretos: típicas aventuras amorosas (Cfr.: PEDRAZA, F.B. y RODRIGUEZ, M., *Manual de literatura española*, vol. III, Tafalla (Navarra), Ediciones Cénlit, 1980, pp. 265-269), conflictos de celos y ausencias y el análisis introspectivo de los personajes. Intercala episodios trágicos que describen sangrientas venganzas —novela cortesana—, son obras vitalistas que exaltan el disfrute de todos los placeres. Se combinan de tal manera el horror y la belleza que mantiene atento el interés del lector, que junto a delicadas y sugestivas escenas eróticas y brillantes fiestas, descripciones macabras en las que el autor parece deleitarse. La presencia de las fuerzas del destino y de la muerte domina toda la obra, poniendo un trágico contrapunto al goce del amor. Desliza en su páginas comentarios éticos y crítica de costumbres. Es hábil narrador, imaginativo y variado, cuyo único defecto sería un exceso de artificio y cierto afán cultista. La obra de Céspedes, (Cfr.: EDWIN B. PLACE, *Manual elemental de novelística española*, Madrid, s.e. 1926, p. 66) señala el carácter de "best-seller" de la obra de Céspedes y Meneses.

afortunadamente, la labor realizada por Yves René Fonquerne <sup>3</sup> recoge, en parte, el anterior; ésta es la edición manejada.

La bibliografía <sup>4</sup> sobre el autor y la obra es escasa, aun incluyendo referencias generales, son más bien estudios de conjunto que versan sobre aspectos literarios de

- (3) La edición manejada es: CESPEDES Y MENESES, Gonzalo de., *Historias peregrinas y ejemplares*, edición a cargo de YVES RENE FONQUERNE, Madrid, Clásicos Castalia, nº 23, 1969<sup>1</sup>, 1980<sup>2</sup>.
- (4) Contiene estudios sobre el autor y la obra, obras generales y artículos:
- ALBORG, J.L., *Historia de la literatura española*, vol. I, Madrid, Gredos, 1975<sup>2</sup>, p. 346 y ss.
- AMEZUA, AGUSTIN GONZALEZ DE, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española, Madrid, 1929.
- CARILLA, E., "La lengua del "Persiles", *Revista de Filología Española*, LIII, 1970, pp. 1-25.
- CASTRO, A., "Actitudes frente al paisaje" en *Santa Teresa y otros ensayos*, Santander, Aldus, 1929, pp. 265-278.
- COSSIO, J.M.<sup>a</sup>, *Notas y estudios de crítica literaria. Siglo XVII*. Madrid, 1939, pp. 225 y ss.
- COTARELO Y MORI, E., *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, (incluye las *Historias peregrinas y ejemplares* y un prólogo), Madrid, 1906.
- DIAZ PLAJA, G., *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, "Apogeo y desintegración de la novela picaresca", p. XXI. Barcelona, Editorial Barna, S.A., 1953.
- DIEZ BORQUE, J.M., *Historia de la literatura*, vol. II, Madrid, Biblioteca universitaria Guadiana, 1975, p. 159.
- FRANCIS, A., *Picaresca, decadencia, historia. Aproximación a una realidad histórico-literaria*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 136-141.
- GILI GAYA, S., *Historia general de las literaturas hispánicas*, "Apogeo y desintegración de la novela picaresca", pp. I-LXXX, publ. bajo la dirección de G. Díaz-Plaja, Barcelona, 1953, vol. III.
- HATZFELD, H., *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 123 y ss.
- JONES, R.O., *Historia de la literatura española: siglo de oro: prosa y poesía*, vol. 2. Barcelona, Ariel, 1979<sup>4</sup>, p. 276.
- JOVER, J.M., 1635. *Historia de una polémica y semblanza de una generación*. Madrid, C.S.I.C., Instituto Jerónimo Zurita, 1949.
- LAZARO CARRETER, F., *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Madrid, Anejo XLVIII de la Revista de Filología Española, 1949.
- LAZARO CARRETER, F., "Sobre la dificultad conceptista" en *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid, Anaya, 1966.
- MAYORDOMO DOLZ, J.L., *La obra literaria de Gonzalo de Céspedes y Meneses*. (Tesis de doctorado, inédita), Madrid, 1959.
- MAYORDOMO DOLZ, J.L., "Vida y obra de Gonzalo de Céspedes y Meneses" (resumen de tesis doctoral), en *Revista de la Universidad de Madrid*, IX, Madrid, 1960, pp. 910-911.
- MENENDEZ PIDAL, R., "Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas", en *Castilla, la tradición, el idioma*. Buenos Aires, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, nº 501, 1945, pp. 219-232.
- MENENDEZ PIDAL, R., "El lenguaje de Lope de Vega" en *El P. las casas y Vitoria*. Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, nº 1.286, 1958, pp. 99-121.

toda la obra en general. No conocemos la existencia de ningún estudio monográfico sobre el tema de "la lengua" de este autor ni de esta obra en particular.

El material de estudio,<sup>5</sup> es decir, los fenómenos lingüísticos recogidos a lo largo de estas seis novelas cortas son muy abundantes y es necesario seleccionar; una vez sistematizados, elegimos unos ejemplos significativos, que dan pie para poner en relevancia el o los fenómenos de que se trate. Procedemos analíticamente; el material se distribuye y clasifica, y de ahí se extraen los conceptos teóricos que definen el estilo y la personalidad del autor. Lo que se expone es una mínima parte del trabajo realizado. El procedimiento seguido es el tradicional, pasar revista a las "partes de la oración"; a cada una se le dedica una parte, y así al tratar del sustantivo se aglutinan todos los aspectos con él relacionados: género, número, concordancia así como también procesos de dinamización gramatical: sustantivación, adjetivación o adverbialización; a estos se dedica el primer apartado.

Le titulamos morfología y estilo ya que ambos son casi inseparables; en parte, el uno depende de la otra; el estilo es difícil de definir, en cambio los accidentes gramaticales son fáciles de detectar y al mismo tiempo configuran el estilo.

Cuando algún tecnicismo (silepsis, enálage, hipóstasis), es susceptible de más de una interpretación, y el término puede resultar polivalente, para evitar ambigüedades, se incorpora en el texto la acepción concreta que se toma como punto de partida junto con los ejemplos aducidos.

## 1. MORFOLOGIA Y ESTILO

### 1.0. Oficios gramaticales

Considerar la palabra en sí misma es el cometido de la morfología; también

OSMA, J.M., "Sobre un caso de amores de Píndaro". *Hispania*, California, VII, 6 diciembre 1924, pp. 368-376.

PEDRAZA, F.B. y RODRIGUEZ, M., *Manual de literatura española*. Vol. III, Tafalla, (Navarra), Cénlit, 1980, p. 265-269.

PLACE, E.B., "Una nota sobre las fuentes españolas de "Les Nouvelles de Nicolas Lancelot" ", en *Revista de Filología Española*, XIII, 1926, pp. 65-66.

ROSENBLAT, A., "La lengua de Cervantes" en el volumen "Cervantes", Universidad central de Venezuela, Caracas, 1949; refundido y ampliado en *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, E. y E. n.º. 158, 1971.

SIMON DIAZ, J., "Una carta de pésame de Céspedes y Meneses", en *Aportación documental para la erudición española*, 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> serie, suplemento n.º 2 de *Revista Bibliografía y Documental*, t. 2, n.º V, julio-setiembre Madrid, C.S.I.C. 1948.

VALBUENA PRAT, A., *Historia de la literatura española*, tomo II, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1968<sup>8</sup>, pp. 186-188.

VEGA, LOPE DE, *Arte nuevo*, ed. de Morel-Fatio, Bull. Hisp. 1901, y Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, n.º 842, v. 376.

WILLARD, F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Anejo X Boletín Real Academia, Madrid, 1963, pp. 215-216.

(5) A cada ejemplo le sigue un número que corresponde a la página según la edición citada.

se puede considerar su valor estilístico en relación con su oficio gramatical, estableciendo puntos de enlace entre algunas cuestiones estilísticas, primero con la morfología y luego con la sintaxis. El autor de una obra literaria, con fines estilísticos, o con la intención de dar más realce a la expresión, aprovecha los términos más allá de los límites del oficio asignado por la gramática.

## 1.1. Alteración de oficio y función

1.1.1 Sustantivación. Este tipo de alteración suele estar impulsado por el afán de individualidad:

1.1.1.0 Sustantivación del infinitivo: A) infinitivo simple: *el venir* 15; *el ver* 154; *los pareceres* 237. B) infinitivo + pronombre enclítico: *el hablarle* 397; *el ejecutarle* 397. C) artículo determinado + negación + infinitivo: *el no quedar* 225; *el no comer* 296. D) De + el + infinitivo: *del verse* 303; *del entenderla* 292. E) artículo indeterminado + infinitivo + complemento: *un volver de ojos* 371.

1.1.1.1 Del adjetivo: A) *el curioso* 166; *sus contrarios* 238. B) lo + adjetivo neutro: *lo ancho* 321; *lo firme* 269.

1.1.1.2 Del participio: A) de presente: *el despidiente* 94; *el consiguiente* 360. B) de pasado: *su ida* 257; *la vuelta* 260.

1.1.1.3 De palabra compuesta: preposición + sustantivo: *los trascorrales* 326; *las sinrazones* 332.

1.1.1.4 Del adverbio: *el sí* 392; *el entretanto* 291.

1.1.2 Adjetivación de sustantivos: *les era fuerza el divertirse* 387; *vestía un hábito francisco* 214.

1.1.3 Transposición de adjetivo/adverbio, *enálage*. Samuel Gili Gaya <sup>6</sup> observa que los adverbios coinciden con los adjetivos en ser palabras calificadoras o determinativas. Además, el ímpetu de la expresión o la personalidad del hablante hacen que muchas veces los adjetivos se adverbialicen en la intención y viceversa, los adverbios se adjetiven; la transición entre ambas funciones se observa más próxima con los verbos de estado e intransitivos:

1.1.3.0. Adjetivo en lugar de adverbio: *alegre obedeciendo* 122; *andar necios* 375; *no despide su flecha el arco indiano tan veloz y presta* 358; *abrió fácil puerta* 227; *dos solas fueron las que...* 146.

1.1.3.1. Adverbio por adjetivo: *consecutivamente al suyo, dormían en diferentes aposentos* 304.

1.1.3.2 Variantes estilísticas en el empleo del adjetivo:

1.1.3.2.0 Formación de un superlativo sobre un participio de presente: *vigilantísima* 391.

(6) GILI GAYA, S., *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Bibliograf, 1970, p. 196.

1.1.3.2.1 Sobre un adverbio de cantidad: *bastantísimo* 115.

1.1.3.3. Variantes en el uso del adverbio:

1.1.3.3.0 Adverbio en -MENTE sobre un adverbio de cantidad, o un comparativo: *bastamente* 288; *mayormente* 340.

1.1.3.3.1. Sobre un adverbio en -E: *infamemente* 400.

1.1.4 Giro adverbial de intención acumulativa: *muy mucho* 187.

1.1.5 Giros especiales con TAN y MUY:

1.1.5.0 Con TAN: *tan sin esfuerzo* 187; *tan a su honra* 194; *tan sin pensar* 238.

1.1.5.1 Con MUY: *muy sin él* 256; *por muy su confidente* 100.

## 1.2. El sustantivo

1.2.1. *Nombres propios*. Carecen de artículo los nombres de persona, de ciudades, aldeas, países e islas. Pero hay excepciones. En las H.p.e. se encuentran algunos nombres geográficos precedidos de artículo: *La Alemania* 333; *la Europa* 154; *la Italia* 333; *la Hungría* 335; *la Escandinavia* 335; *el Andalucía* 116.

1.2.2 *El género* <sup>7</sup>. En general, los masculinos y femeninos latinos conservan su género en castellano; pero hay también algunas excepciones:

1.2.2.0 Los sustantivos: *color* y *puente*, en latín masculinos, en el texto femeninos: *la color* 311; *la Puente* 171; *la Puente Vieja* 262; *la Puente Segoviana* 262.

1.2.2.1 Los neutros griegos terminados en -A se convierten en femeninos: *la enigma* 310; *la fantasma* 389.

1.2.2.2 Sustantivos que tienen género distinto del actual; podrían considerarse rusticismos intencionados: A) *un dote* 393; *el dote* 354. B) "resto" se considera, actualmente, femenino cuando es operación aritmética, "la resta"; en los demás casos, masculino, en cambio, en el texto: *la resta de la noche* 329; *la resta de España* 204. C) "orden", lat. masculino, ofrece cambio de género: *prosiguiendo la orden* 368. D) "doble", actualmente femenino, en el texto: *el doblez* 249. E) Femeninos actualmente, en el texto masculinos: *el contraseño* 249; *cuántos protestos* 193; *su llamado* 320. F) "escasez", más usual sin desinencia, aparece terminado en -A: *escaseza* 354. G) Como rasgo arcaizante mantienen la F-: *fidalgo* 275.

### 1.2.3 El número

1.2.3.0 Singular colectivo: TANTA + sustantivo incontable, abstracto: *tanta calamidad* 120; *tanta necesidad* 122; *tanta autoridad* 279.

(7) HANSEN, F., *Gramática histórica de la lengua castellana*, Buenos Aires, El Ateneo, 1945, p. 175 y ALVAR, M. y POTTIER, B., *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 39-56.

1.2.3.1 *Pluralia tantum*,<sup>8</sup> forman un grupo especial “tiempos” y “pechos” que por influencia del nominativo de los neutros latinos *TĒMPUS*, *PECTUS*, erróneamente se tomarían por plural: *si bien en tantos tiempos* 158; *ha muchos tiempos* 120; *tomaron tan a pechos* 292.

1.2.3.2 *El plural del compuesto*. Adjetivo + sustantivo adopta la solución de formar el plural de cada uno de los términos: *gentilishombres* 148.

1.2.3.3 *Plural de sustantivos en frases adverbiales*: *de veras* 396; *a ciegas y por conjeturas* 135; *apenas* 250; *en términos...* 250.

1.2.3.4 *Plural por singular*: *entregó sus espíritus a un piélogo* 370.

### 1.3 El artículo y el sustantivo

1.3.0 *El colectivo*: “hombre” sin artículo puede emplearse como colectivo, en lugar de “alguien”, o en frases de sentido negativo “nadie”: *que pudiera suceder a hombre* 389; *para escribir a hombre humano* 194; *sin que le saliera hombre* 400; *no pudo hombre humano llegar a estado semejante* 187. Hay otros sustantivos que también aluden al colectivo: *ni mujer procuró resistir* 240; *no quedó dama en balcón* 370; *sujeto humano no podía* 242; *esperaba caballo* 358.

1.3.1 *Usos del artículo definido con el sustantivo*.<sup>9</sup> El sustantivo puede usarse absoluta, distributiva y genéricamente. El artículo corresponde propiamente sólo al sustantivo absoluto y distributivo. El sustantivo genérico ya vimos que no lleva artículo; pero puede, en algunas ocasiones, llevarlo: *Suelen la Providencia y el corazón humano...* 69; *más que el hombre, encierra en sí cualquier mujer...* 72.

1.3.1.0 *Absoluto*: *la muerte de su hermano* 331; *el disgusto continuo* 240.

1.3.1.1 *Distributivo*: *el camino, la ciudad, la escuadra, el virrey* 324. Amado Alonso ha señalado con justeza el efecto estilístico de ciertas omisiones del artículo a través de las cuales, además de los objetos reales, se menciona la idea categorial que de ellos se tiene, referida a un sistema de categorías y valoraciones; halla que: “...la ausencia del artículo corresponde al carácter puramente cualitativo con que el objeto es nombrado; denuncia una referencia al “quid” o esencia del objeto, no definiéndola sino sólo aludiendo al tramo que esa clase de objetos ocupa en la escala categorial con que nuestro intelecto y nuestra afectividad interesada ordenan a su manera el mundo externo”<sup>10</sup>: *faltan a semejantes accidentes envidias y emulaciones* 360; *sin intervención de justicia* 119. La presencia del artículo, su reiteración, apunta hacia la existencia de los objetos; su omisión, a la esencia. El primer caso denuncia un proceso de mayor intelectualización; el segundo, de predominio emotivo-volitivo.

(8) HANSEN, F., op. cit., p. 173.

(9) HANSEN, F., op. cit., p. 204 y QUILIS, A., *Lengua española*, Valladolid, ed. Iniciación universitaria, 1972<sup>3</sup>, p. 75 y ss.

(10) ALONSO, A., *Estudios lingüísticos* (temas españoles), Madrid, 1961<sup>2</sup>, pp. 125-160.

1.3.1.2 Cuando se combinan dos sustantivos o más, el artículo se pone una vez si forman una unidad: *el trabajo, traza y cautela* 155; *la prisión, heridas y afrenta* 331; *la convalecencia y salud* 105; *las ansias y congojas* 144. En cambio, se repite si no sucede esto: *el crédito y la piedad* 155; *la noche y la mujer* 157.

### 1.3.2 Series de sustantivos <sup>11</sup>.

Samuel Fernández Ramírez ha mostrado que en las series el artículo puede estar ausente de cada miembro: *en cuanto a bandas y favores, satisfacciones y enojos, ... obras o palabras* 374; *en ventana, plaza ni tablado* 173; *sepulcro, ataud ni bóveda* 133. El artículo o la ausencia de actualización constituyen muchas veces factor oposicional-distintivo, pero en ocasiones, no; se trata entonces de un elemento inherente o de valor estilístico: *supo el virrey, las justicias y ciudad su aparecimiento* 332; *tomadas las puertas, los pasos, los caminos* 133. Toda la investigación de Rafael Lapesa <sup>12</sup> desemboca en un dato resumen: "El castellano antiguo permitía mayor uso del sustantivo sin actualizador. Desde el siglo XVII, o antes, el artículo predomina con el nombre sujeto, imponiéndose la oposición entre virtual o esencial y actual o existente".

1.3.3 Régimen de uso; datos formales: "EL" recubre asimismo el contenido "artículo determinado, femenino singular", empleo que actualmente aparece limitado a los casos en que el sustantivo empieza por "a" acentuada. <sup>13</sup> Para Céspedes no regía esta norma; sino que "EL" precede también a sustantivos que empiezan por vocal átona: *el audiencia* 161; *el ausencia* 94; *el afrenta* 229; *el artillería* 254; *el ocasión* 290; *el amistad* 283; *el armada* 285; *el espada* 389; *el alegría* 180; *el Alemania* 335; *el aventura* 366; *el Alameda* 117; *el Andalucía* 134. J. Alcina <sup>14</sup> aduce el dato de que en el siglo XVI se utilizaba ya "el" ante "a" tónica, mientras que Nebrija lo prescribía ante nombres femeninos comenzados por "a". En castellano actual, ante "a" acentuada escribimos "el". Por otra parte, deben notarse, además de las contracciones de preposición + artículo: "al" y "del", "de" + pronombre: "dél".

1.3.4 Elipsis del artículo. En sintagmas preposicionales: *ni la vieron en puerta ni en ventana* 190; *no todos eran para ocasión* 323; *alegrarle con capa y gorra* 357; *les libraron de muerte* 375; *ante todas cosas* 374; *una sala de estrado* 304; *con decir en forma siguiente* 127; *estará a todos vientos* 191.

1.3.5 Usos del artículo indefinido. Excepcionalmente se emplea "unos", significa, a veces, "algunos", y es pronombre indefinido: *unos paredones antiguos* 65; *unos ár-*

(11) ABAD NEBOT, F., *El artículo*, Madrid, ediciones Aravaca, 1977, p. 49 y FERNANDEZ RAMIREZ, S., *Gramática Española*, Madrid, 1951, pp. 316-317.

(12) LAPESA, R., "Dos estudios sobre la actualización del sustantivo en español", Madrid, 1975, pp. 29-31.

(13) FERNANDEZ RAMIREZ, S., *Gram. esp.* ed. cit., p. 270.

(14) ALCINA, J., y BLECUA, J.M., *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 558-559.

boles 65. Puede ser distributivo: *oyó al uno que decía* 65; *alegre el uno y satisfecho el otro* 239. Puede tener valor numeral: *un año se le pasó* 187.

1.3.5.0 Elipsis del indefinido: *se ha permitido que en acto tan honroso* 278; *porque ni tengo criado de quien fiarme, ni aun mujer* 365; *Ella es buen testigo de lo mucho que debéis* 365.

1.3.5.1 Colocación del artículo indefinido en la frase; a veces, es hiperbática en relación al sustantivo: *un muy amargo llanto* 127. En determinados sintagmas va precedido del artículo definido: *el uno de ellos respondió* 278; *el un criado* 402.

## 1.4 El adjetivo

1.4.0 Es uno de los elementos individualizadores del estilo. En su estudio se pueden abordar distintos puntos, desde cuestiones formales hasta su estilística.

### 1.4.1 Cuestiones formales.

1.4.1.0 La apócope. En los siglos XII y XIII, "GRANDE" <sup>15</sup> pierde la vocal final resultando "grand" o "gran"; en el siglo XIV se generaliza la tendencia a mantener la -E final; en el XV prevalecen las formas con -E, olvidándose la apócope, escapándose tan sólo algunas formas de "gran". A partir de ahí se usa "gran" en enclisis, y "grande" en proclisis; pero Céspedes prefiere "grande" en proclisis *grande sujeto* 203; *grande alboroto* 198; <sup>16</sup> *gran rato* 399; *gran trabajo* 400. En posición enclítica, regularmente emplea "grande": *silencio grande* 204. "BUENO" también pierde la vocal en proclisis, y en este caso, Céspedes se ajusta a la normativa: *en buen hora* 396. Los numerales "PRIMERO" y "TERCERO" <sup>17</sup> proclíticos pierden la -O final, en cambio, en las H. p. e. la mantienen: *el tercero día* 189; *primero amante* 141; *primero empleo* 302.

### 1.4.2 Estilística del adjetivo.

1.4.2.0 *Parejas de sinónimos*. Hay una serie de adjetivos sinónimos que con el paso del tiempo van alternando, es decir, una determinada época prefiere una de las dos formas y desestima la otra: CIERTO/SEGURO: *siendo cierto el peligro* 335; *estad muy ciertos que...* 382; *pudo seguro aventurarse* 336; *es cosa bien cierta* 206; *toda la ciudad... cierta de que hubiese indigna y afrentosamente sido irritado...* 134; *cierta de vuestra animosa resolución* 234. <sup>18</sup> OTRO/DISTINTO: *venía ya tan curtido del sol y tan otro que...* 336. FUERTE/PRECISO: en la época clásica, "fuerte" unido a un concepto temporal se usaba como sinónimo de "instante preciso": *fue en tan fuerte punto*

(15) MENENDEZ PIDAL, R., *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1968<sup>13</sup>, p. 170.

(16) Se encuentran 37 casos de "grande" frente a 4 "gran".

(17) MENENDEZ PIDAL, R., *Ibid.*, p. 81.

(18) En 6 ocasiones usa "cierta" y sólo una vez usa "segura".

que salió 261. Los participios-adjetivos. QUISTO/QUERIDO: *bien quisto* 291; JUNTA/REUNIDA: *Y así, hecha su elección, y junta buena parte de gente* 170.

1.4.2.1 Gradación; en la formación del superlativo muestra tendencia a las soluciones cultas: *certísimo* 131; *ternísimo* 90, 312 y 302; *frigidísima* 395.

1.4.2.2 Colocación, distribución. La uniformidad hasta llegar a la monotonía y el amaramiento se consigue con la reiteración mecánica de palabras o sintagmas, fragmentos de frase, esto produce un ritmo monótono, por ejemplo, la colocación casi mecánica del adjetivo precediendo al sustantivo; <sup>19</sup> estilísticamente, si el adjetivo antecede contiene un valor evocador y afectivo mientras que si le sigue prevalece el carácter definitorio y técnico. Dice Hanssen: <sup>20</sup> "...el adjetivo pospuesto determina o distingue intelectualmente; el antepuesto atribuye al sustantivo una cualidad dándole valor subjetivo: <sup>21</sup> A) *fringido fraile* 68; *valiente aragonés* 68; *ásperos medios* 68; B) *manto revuelto* 69; *corazón humano* 69.

1.4.2.3 El epíteto; es un tema conflictivo de la estilística sobre el que no se ha llegado a un acuerdo. Coll y Vehí <sup>22</sup> en su "Retórica" entiende que el epíteto puede suprimirse y la idea sustancial no varía; en cambio, el adjetivo no puede quitarse sin alterar el sentido. El adjetivo, en realidad, oficia como dique de contención frente al sustantivo, limita su extensión, cualitativa o determinativamente. El epíteto ha perdido esa posibilidad limitativa.

1.4.2.3.0 Epíteto constante: *triste pena* 396; *anciana abuela* 409; *duras piedras* 268; *manso corderilla* 236; *ciego amor* 213; *acero duro* 294.

1.4.2.3.1 Epítetos tópicos: *crystalino Júcar* 409; *belleza peregrina* 231; *tierna dama* 232; *ojos castos* 215; *pecho virtuoso* 215; *hermosa Leonarda* 409; *ángel bello* 323; *amor tormento cruelísimo* 239.

1.4.2.4 Acumulación adjetival; es un procedimiento estilístico empleado sobre todo en las descripciones. Hay estructuras de doble adjetivación: S. A. A.: *atrevido de testable y horrible* 67; A. A. S.: *grave y repentino alboroto* 158; *triste y afligida dama* 340; esta última distribución es más frecuente que la primera. Las estructuras formales pueden ser diversas; sustantivos y adjetivos unas veces están yuxtapuestos, otras, coordinados; predomina la coordinación: *la prevención y el hecho...*, *recato y soledad...* *sobresaltos y penas* 218; *principales y superiores* 220; *grave y prudente* 220. Es constante la duplicación del adjetivo y el sustantivo; la prosa de Céspedes es retocada, en parte, debido a la notable abundancia de epítetos y adjetivos ordenados en disposición simétrica: *cuán breves sus rigores y cuán fáciles sus resistencias* 239; *ya*

(19) HANSSEN, F., op. cit., p. 181 y SOBEJANO, G., *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, Est. y ens. nº 28, 1970, p. 137 y ss.

(20) HANSSEN, F., *Ibíd.*, p. 181 y ARIZA VIGUERA, M., "Algunas estructuras complejas en los sonetos de Quevedo" en *Estudios sobre el siglo de oro*. Homenaje a Francisco Ynduráin, Madrid, ed. Nacional, 1984, p. 34 y ss.

(21) En la H.P.E. por cada 20 adjetivos antepuestos hay sólo 2 pospuestos.

con requiebros tiernos, ya con acciones amorosas 310; el honesto concurso de sus mudanzas y la graciosa gentileza de sus movimientos 115. Se distribuyen en sintagmas binombrados y trimombrados:  *fingidos dolores y aun verdaderos males 315; aunque inocente, culpado, aunque absuelto, cautivo 238*. En fragmentos descriptivos abundan las enumeraciones, se combinan series de tres o más sustantivos con sus adjetivos:  *la condición más barata, el ánimo más entero y el deseo más esquivo 89; en su grandiosa hacienda, en sus hermosas granjas, ..., ricos palacios 272*. Es frecuente también que un solo sustantivo vaya acompañado de tres o más adjetivos:  *los consejos, alegres y, tratados, duros y pertinaces 253*.

1.4.2.5 Sinestias. Mediante el adjetivo se perciben sensaciones de: color, sonido, olor, gusto, tacto-textura, forma, tamaño, posición, volumen y consistencia. Muchos escritores y entre ellos, Céspedes, muestran una tendencia a aproximar, por vía adjetival, los órdenes visual, lumínico, cromático, térmico, etc. Esta modalidad de adjetivación, tan característica del impresionismo, consiste en un cruce de órdenes diversos.

1.4.2.5.0 Fusión de sensaciones: gustativa-auditiva:  *dulce música 115*; gustativa-visual:  *dulce espectáculo 288*; táctil-visual:  *blandos rayos 127*.

1.4.2.5.1 Otras veces el cruce sinestésico consiste en la supresión de una sensación corporal, un fenómeno de orden psíquico, "la falsedad":  *negro y falso alcaide 304*. Por aproximación entre lo interno-externo:  *vergonzosa grana 296; virgíneo color 297*; animado-inanimado:  *valiente pincel 280; prevenidas ventanas 369; límites honestos 197; mano liberal 209*; concreto-abstracto:  *sazonado tiempo 256*; intelectual-físico:  *consejos amargos 253*.

#### 1.4.2.6 Silepsis o dilogía.<sup>2 3</sup>

En la estilística del adjetivo cabe tener en cuenta un fenómeno "retórico" consistente en usar un adjetivo en dos sentidos distintos, dentro de un enunciado:  *blando/tierno; largo/generoso: volver blandos los ojos 208; tener larga mano 141; alto/prestigioso; largo/cansado; corto/débil: graves y altos sujetos 141; largos modales 129; cortas fuerzas 293; limpio/honesto; dilatado/repetido: su limpio intento 194; sus dilatados desdenes 194*. Estos adjetivos dilógicos no dejan de ser equívocos ya que "negro" no alude al color, se reviste de otro significado:  *de sus bodas las cuales no dejaré de llamar muy negras 305*; de igual modo "segundas" tampoco denota orden numérico:  *segundas causas 207*.

1.4.2.7 Adjetivos zeugmáticos; si nos atenemos a aquella modalidad de zeugma de "uso impropio", algunos adjetivos se unen metafóricamente al sustantivo y suponen,

- (22) COLL Y VEHI, J., *Elementos de literatura*, Barcelona, Imprenta Barcelona 1897 y CASTAGNINO, R.H., *El análisis literario*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1973<sup>8</sup>, p. 284 y PELAYO, H. FERNANDEZ, *Estilística*, Madrid, Porrúa, 1979<sup>4</sup>, p. 34 y LAPESA, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980<sup>8</sup>, p. 334 y ss. Véase también: *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, comisión R.A.E., Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 410.
- (23) LAZARO CARRETER, F., *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1971<sup>3</sup>, p. 144.

en mayor o menor grado, personificación: *inconvenientes temerosos* 303; *honrada resistencia* 200; *sangriento ánimo* 169. El carácter sanguinario, el temor y la honra son atributos humanos.

De modo parecido ocurre en: *turbados pies* 126; en realidad, el espíritu es el que se turba y puede no coordinar bien los movimientos de los pies.

## 1.5 El adverbio

1.5.0 Entre el adjetivo y el adverbio puede establecerse un paralelo ya que ambos son palabras calificadoras o determinativas. Vimos, al tratar del adjetivo, que para realzar el ímpetu de la expresión, pueden llegar a intercambiar sus funciones. La morfología adverbial ofrece pocas variaciones, conserva tan sólo el arcaísmo: *do* 407. En las H. p.e. el adverbio abunda tanto que es casi excesivo, predominan los de modo formados por adjetivos más el sufijo -MENTE: *juntamente* 205; *fácilmente* 284; *tiranamente* 284; *desalentadoramente* 265; *públicamente* 284; *buenamente* 320. Su constante empleo produce en el lector sensación de lentitud; a modo de ejemplo seleccionamos un párrafo con profusión adverbial: *juntamente, así, más, fácilmente, tan, allá, arriba, aún, bien, donde, sin duda, entonces, según, adelante, hasta que, tan, como, casi, dentro, apenas, cuando* 205.

### 1.5.1 Variantes en los usos adverbiales.

El contexto, la intención y también la época a la que pertenece la obra imprimen variantes en los adverbios; pueden connotar matices y referencias distintos: DONDE puede no hacer referencia a un lugar sino a una situación anterior o a un concepto: *...pocas horas después la de su muerte; donde, sin pensar resultaron sus más crecidos y irremediables sentimientos* 409.

DONDE/ADONDE; <sup>24</sup> cuando el antecedente va expreso, la normativa gramatical recomienda "adonde", así lo emplea Céspedes: *en la casa de vuestros contrarios, adonde estoy* 237; *pudo pasar a sus Países Bajos, desde adonde se embarcó* 335; *a un convento, desde adonde...* 319. DONDE es más frecuente con verbos de movimiento: *guiad donde ordenáredes* 396. También usa la forma interrogativa: *y la pena del no saber dónde Hipólita estaba* 403.

1.5.2 Alternancias: FUERA/ AFUERA/ DE FUERA/ POR FUERA: *la puerta que por de fuera les habían cerrado* 326; *de la parte de afuera* 399; *que de tan fuera* 399. DENTRO/ADENTRO: *de la parte de adentro* 336; AQUÍ/ACA: *la ayuda que de acá se me ofrece* 237; TRAS/DETRAS: *¿adónde vas, mancebo, tras de tu perdición* 401; *al salir tras don Enrique* 319; DEMÁS/ADEMÁS: *en vuestro ánimo hay fuerzas para todo; demás que...* 396; *porque, demás de hallarse muy desnudo* 149; *acudiendo a ella, demás de la dama que primero vieron* 384; *Venían, demás de un coche, dos mujeres* 322; *...porque, además de ser seis eran todos hombres* 149; PRESTO/PRONTO:

(24) LAZARO CARRETER, F., *Lengua española: historia, teoría y práctica*, Salamanca, Anaya, 1975, p. 198.

*salir presto de ellos* 186; *conocióse presto* 149; *presto entenderéis* 242; MUCHO/HARTO: *serían harto pesadas* 317; *harto mejor os fuera* 372. En las locuciones, una o varias palabras sufren cambios: CAMPO A TRAVES/TRAVIESO: *campo travieso, picando los caballos* 324; DESDE AQUEL PUNTO/INSTANTE: *desde el punto que sintió su afrenta* 326; *se fue al punto a la posada* 320; *al mismo punto* 406; *desde aquel punto* 405; *en un punto* 403.

1.5.3 Giros con adverbios; <sup>25</sup> son igualmente frecuentes, veremos solamente algunos: *poco a poco* 233; *de esta manera* 233; *en alguna manera* 259; *en su opinión* 233; *en su modo* 248; *sin pensar* 233; *al fin* 234; *en fin* 245; *de verdad* 338; *por cierto* 340; *de secreto* 367; *a su parecer* 209; *por fuerza* 250; *de grado* 250; *de noche* 250; *en efecto* 230; *en realidad* 250; *con todo* 69; *por ejemplo* 369; *en primer lugar* 223; *por último* 210; *con claridad y veras* 392; *mal de su grado* 220.

## 1.6 El pronombre

1.6.0 El estudio del pronombre personal ofrece múltiples posibilidades formales y estilísticas. <sup>26</sup>

1.6.1 Formas tónicas. La segunda persona singular "vos", sujeto de la oración, en lugar de "tú", es metafórico, viene del estilo curial de la época de los emperadores romanos; se halla con frecuencia en la época clásica: *podréis vos excusarlas* 153; *ni vos tenéis razones* 237; *y así, porque salgamos, vos de cuidado y yo de la pena* 236. "Vos" como complemento: *para vos me eligió el cielo* 154; *me ausentaron de vos* 237; *contra vos* 243.

1.6.2 El pronombre de identidad; alternan: PROPIO/MISMO: *su misma persona* 323; *su propio nombre* 394; *ella misma* 308; *mi alma propia no sabe* 246. En algunas frases en las que hoy se usaría MISMO, Céspedes emplea PROPIO: *en aquel propio sitio* 262; *en el propio postigo* 401; *el propio día* 308; Conserva el arcaísmo: *mesmo* 113.

1.6.3 Colocación de las formas tónicas; en ocasiones es hiperbática, intercala el pronombre entre el auxiliar y el participio: *hubieran ellos ocasionado* 231.

1.6.4 Contracción de la preposición ENTRE + AMBOS: *entrambos* 94.

### 1.6.5 Formas átonas

1.6.5.0 Colocación: *enclisis y proclisis*. <sup>27</sup> Las formas enclíticas, en el plano estilístico ofrecen casos de interés; la enclisis en las H. p.e. es fenómeno muy frecuente; <sup>28</sup>

(25) GILI GAYA, S., *Curso superior...* ed. cit., p. 326.

(26) GARCIA DE DIEGO, V., *Gramática histórica española*, Madrid, Gredos, 1970<sup>3</sup>, p. 220.

(27) LAPESA, R., *Historia de la lengua*, ed. cit., pp. 58, 63, 95, 97, 116.

(28) A) 41, B) 23, C) 6, D) 4, E) 2, F) 2, G) 1, H) 1.

de mayor a menor frecuencia se clasifican de la siguiente manera: A) con *infinitivo*: *pedirle* 412; B) con *participio*, en las formas compuestas; actualmente, los casos complementarios se agregan al auxiliar: *había rendídose* 408; *había sumergídose* 406; C) con *presente*: *adviertoos* 383; *dícese* 165; D) con el auxiliar en *perífrasis*: *para haberlo de hacer* 313; *estándola tratando* 147; E) con *gerundio*: *prosiguiéndose* 278; *desconfiándola* 158; F) con *futuro*: *serálo* 384; *pagaránlo* 247; G) con *pretérito indefinido*: *advirtiónos* 93; H) con *pretérito imperfecto*: *érale fácil* 253.

1.6.5.0.1 Aglutinación pronominal: *negársele* 233; *respondiéndosele* 300.

1.6.5.0.2 Construcciones con gerundio; en dos casos difieren de las actuales; el pronombre precede al gerundio: *no le saliendo vana* 227; *no se hallando seguro* 200.

1.6.5.1 Usos pronominales incorrectos.<sup>29</sup>

Se confunden las formas de dativo y acusativo. La Academia permite el uso de "LE" en lugar de "LO" en masculino, no sólo hablando de personas, sino también de cosas. La confusión es antigua, ya se halla en el *Cid*. En el siglo XIV aumentan las formas irregulares. En el XVI se les conceden iguales derechos. Con frecuencia se usa "le" en lugar de "lo" hablando de personas, y aquí se encuentra el origen de todo el movimiento. Los primeros documentos ya presentan "le" con relación a cosas; en segundo lugar avanzó "les" en lugar de "los".

En las H. p. e. se dan, a menudo, los tres fenómenos; de mayor a menor frecuencia: laísmo, leísmo, loísmo.<sup>30</sup>

1.6.5.1.0 Emplea "la", "las" para el dativo femenino: *quitarla las galas* 392; *la dio dulces abrazos* 312; *las hizo un humilde acatamiento* 362.

1.6.5.1.1 Leísmo: *cómo si le hubieran tirado un morterete, así le echó a rodar* 400; *este buen día yo me le he granjeado por mi lance* 364; *le halló leyendo un papel, y junto a él un paje que le había traído* 366.

1.6.5.1.2 Loísmo; simultáneamente se produjo la corriente contraria y se introdujeron "lo" y "los" en el caso dativo: *...conociesen a sus dos amantes, y tuviese el hablarlos... el efecto que oís* 413; *obligarle a la corte a que los señalase alimentos* 354; *que no los diese gritos..., que no los pidiese se retirasen* 370.

1.6.6 El genitivo en competencia con el posesivo

El genitivo del pronombre personal se introduce algunas veces en lugar del posesivo. Esto sucede particularmente en tercera persona; y en la mayoría de los casos, el genitivo se asocia pleonásticamente al posesivo: *me dio de vos noticia* 243; *la casa dél* 267; *la inteligencia de él* 269; *primicias de ella* 271; *en el discurso de ella* 326.

1.6.7. *Deixis*. Mediante pronombres se alude a una realidad que no se ha expresado anteriormente y que se expresa más adelante. Hay casos de oraciones yuxtapuestas que no pueden llamarse asindéticas más que en el sentido estricto de carecer de conjuncio-

(29) Cfr.: *Esbozo...*, ed. cit., pp. 421-428.

(30) Laísmo 67, leísmo 25, loísmo 7.

nes; pero su enlace formal está asegurado por la reproducción pronominal de determinadas palabras, o por tener elementos comunes (sujeto, atributos, complementos), que se eliden por innecesarios en alguna de las oraciones yuxtapuestas, idéntico fenómeno se da igualmente entre coordinadas y subordinadas: *don Diego... resuelto a darla propuso a sus deudos y amigos su última voluntad* 217.

1.6.7.0 Ilación por referencia; <sup>31</sup> entendemos como tal una variante zeugmática que consiste en unir una frase con la anterior mediante una referencia a un elemento suyo. En períodos oracionales largos es muy frecuente, suele hacerse mediante pronombres.

1.6.7.0.1 Personales: "LA": *...a la primera caza que salió don Alonso, la dieron ellos a lo mejor...* 355; *Mas como semejantes servicios nunca el cielo los deja sin recompensa, ... y así, en su prosecución, se puso en camino, encargando a su hermano la de otras cosas...* 407.

"LE": *...fue necesario valerse de cordura y discreto atributo; pues no le mereciera de perfecto* 230; *...don Enrique cuando el remedio de estas cosas consistía en no dársele* 306.

"LOS": *...aunque don Fadrique traía suficientes cuidados, no fueron menores en los que de nuevo se halló* 367; *aprobó el Consejo los que parecieron forzosos* 355.

"ELLOS": *...inconvenientes temerosos, y no el menor el allanar las puertas, loco de gusto, sin reparar en ellos* 303.

1.6.7.0.2 Posesivos: "SUJA": *..desistiendo de su afición... don Lope, quedaba sin remedio el que para entenderse en la suya tenía maquinado* 241; *y en vez de repasar leyes del reino, pasó en la tiranía de las suyas amargas horas* 191; *dieron a su casa la vuelta, y don Lope, haciendo lo mismo, en llegando a la suya, abrió* 237.

1.6.7.0.3 Demostrativos: "ESTE": *... cosa de vuestros enemigos que no sienta su rigor y poder. El efecto que de éste reconozco* 243.

1.6.7.0.4 Pronombres neutros: "ELLO", "LO"; cumplen esta función, reproducen una idea anterior que puede ser una frase o un período oracional entero, o reproducen un predicado; "LO": *ser virtuosos, ser corteses, ser recatados, piadosos y discretos y, por el consiguiente murmurados, téngolo a mucha dicha, como al contrario por afrenta e injuria de los hombres al que no lo es* 360; *dejándose informar del criado, que muy bien conocía al caballero, sabiendo que lo era* 194.

"ELLO": *... de ninguno podían ser hallados que no estimase con gusto el remitírselas, como realmente ello sucedió* 235.

1.6.8.0 Dativo ético; cuando el pronombre indica, aunque sea vagamente una participación o interés en la acción producida: *doña Laurencia... don Lope..., sospechoso de que se la habían encerrado en algún monasterio* 230.

1.6.8.1 El demostrativo. "ILLE", "ILLA", artículos y pronombres personales, también pueden ser demostrativos; conservan este carácter en combinaciones como "el que", "la que", "el de": *el que ahora oiréis* 268; *el que, ... se había ocultado* 268;

(31) ALONSO, M., *Evolución sintáctica del español*, Madrid, Aguilar, 1972<sup>3</sup>, pp. 271-273.

*el que en aqueste excuso* 236; *en su opinión, la que de sangriento y feroz* 233; *...en cuyo poder, digo el de su madre* 229. A la misma clase pertenecen “lo que”, “lo de”: *lo que en Toledo pasaba* 266; *lo que debe causar* 239; *lo desta Hipólita* 384. El artículo llega a ser demostrativo por elipsis de un sustantivo: *en una misma casa, ... para diversión y apartamiento de la suya* 266.

1.6.8.1.0 Como rasgo arcaizante conserva las formas del demostrativo derivadas de ACCU + ISTE: *aqueste* 182; *aquesto* 203; *aquesta* 153; *aguesas* 153; *aquestas* 153. Como era habitual en el Siglo de Oro, forma algunas contracciones, hoy ya en desuso: *desta* 229; *desto* 167; *esotro* 392.

1.6.8.1.1 “TAL”, “TANTO”: <sup>32</sup> “tal” expresa propiamente cualidad y conserva este significado fundamental, pero pasó a ser un simple demostrativo: *cuidando fuesen desdenes de su primo tales extremos* 313; *con tal prisa* 313. “tal” puede ser neutro: *tal juzgó don Enrique* 312; “tanto” expresa cantidad y tamaño: *tanto dilató su salida* 313. Pero puede llegar a ser un simple demostrativo: *y con tanto... mandó el vi-rrey* 321.

1.6.8.1.2 El posesivo. El posesivo con demostrativo da al estilo carácter arcaico o popular: *aquel su criado* 194; *aquella su influyente antipatía* 257; *aquella su primera turbación* 359.

1.6.8.1.2.0 Hay otros giros con posesivo en los que aparece la forma débil proclítica, en cambio, actualmente se prefiere la forma fuerte pospuesta al sustantivo: *por cierta su sospecha* 228; *haciendo esta su curiosa diligencia* 239.

1.6.8.1.2.1 Posesivo pleonástico: *su padre desta dama* 229.

1.6.8.1.2.2 Posesivo anafórico: *su calidad, su sangre, sus riquezas, sus amigos* 187.

1.6.8.1.3 Giro con preposición DE + forma tónica; esta construcción supone dinamización gramatical ya que excede la normativa: *no es de mío escribiros* 389. Para economizar palabras, incurre en braquiloquía; la frase más larga sería: “no es propio de mí”.

1.6.9 El indefinido: precisiones formales. CUALQUIERA no es relativo sino indefinido. En la lengua de hoy, si es proclítico, pierde la vocal final, en cambio, en las H.p.e. se mantiene: A) Cuando la palabra siguiente comienza por vocal: *cualquiera afrenta* 322; *cualquiera acción* 142; *cualquiera inconveniente* 190. B) Seguido de palabra empezada por consonante: *en cualquiera parte* 121; *en cualquiera sujeto* 121; *cualquiera sinsabor* 230. Tan sólo en dos casos pierde la vocal en proclisis: *cualquier fracaso* 131; *cualquier cuidado* 381.

1.6.9.0 En frases negativas: NO + COSA = NADA: *no hallando en él cosa* 367; *no había de replicar cosa* 374; *no se reserve cosa* 234. NO + ALGUNA = NINGUNA: *no prometía otra alguna sospecha* 329.

(32) HANSSEN, F., op. cit., p. 211.

## 1.7. El verbo

### 1.7.0 Auxiliares

1.7.0.1 SER/ESTAR;<sup>33</sup> SER se emplea actualmente para atribuir cualidades inherentes, características: *el caballo era negro* 279. Expresa la existencia y la noción predicativa sin atender al tiempo: *el medio no era lícito* 279. Es definidor, abstracto y de significación imperfectiva. ESTAR; indica la situación y contenido predicativo enmarcado en el tiempo o en el espacio, y frecuentemente como resultado de un proceso previo. Es concreto y de significado perfectivo: *estaba preñada* 216; o cuando se trata de cualidades adquiridas, accidentales: *estar triste* 352.

1.7.0.2 El castellano antiguo, y tal vez arcaicamente Gonzalo de Céspedes, usan SER para atribuir cualidades adquiridas: *soy contento* 124; *soy de tan buen contento* 383; *era llena de inconvenientes* 303. También lo usa con adjetivos que indican relación en el espacio: *en el mismo puesto que era algo desviado* 351; y también para expresar el transcurso del tiempo: *siendo ya casi amanecido* 267; *no siendo pasados tres meses* 267; *serían entonces dos horas de la noche pasadas* 329. Con el adverbio "bien": *será bien que le avise* 382. Con ciertos giros preposicionales: ESTAR EN SU MANO, ESTAR A CUENTO: *si fuera en su mano, fácilmente conociera el amante la desigualdad* 257; *le hubiera sido más a cuento* 229.

1.7.0.3 ESTAR por SER: contrariamente a la normativa establecida: *estad cierto* 77; *todas las cosas de aquestos caballeros en alguna manera mudaron forma; porque si a don Diego, ignorante de que estuviesen públicas* 392.

1.7.0.3.0 ESTAR aparece con frecuencia en construcción pronominal: *se estuvieron quedos* 414; *se estuvieron en el mismo sitio* 397; *se estuvo en Nápoles* 333; *se estaba en la cama* 366; *todavía se estaba con el vaso en la mano* 313.

1.7.0.4 HABER por TENER: *según lo han de costumbre* 290; *su mayor alivio (si es que en caso tan triste le podía haber)* 319.

1.7.0.4.1 HABER impersonal.<sup>34</sup> El verbo se ha gramaticalizado, es por tanto un impersonal gramaticalizado en giros como: "tiempo ha", en este caso "tiempo" es objeto directo, no sujeto: *cuatro años ha* 385; *ha muchos días que* 373; *habrá treinta años que* 405.

### 1.7.1 Giros estilísticos de verbos sintagmáticos con preposición.

A causa de transformaciones de la estructura sintáctica de la frase se producen ciertos giros lingüísticos que afectan a la preposición y su régimen con determinados verbos:

ACORDAR HACER / DE HACER: *acordó de pedirle* 320. ADMIRARSE DE / A: *ni don Fadrique hizo más que admirarse al caso referido* 398. ADVERTIR DE / ADVERTIR EN: *bien advertido en negocio tan arduo* 320. AHORRAR / AHORRAR DE: *Por lo menos le ahorrarían de su esclavitud* 303. APARTAR DE / DE CON: *la justi-*

(33) QUILIS, A., op. cit., p. 128.

(34) HANSEN, F., op. cit., p. 190.

*cia se apartó de con él* 317. ATREVERSE + INFINITIVO / ATREVERSE A + INFINITIVO: *No se atrevió,...*, *don Enrique, ver a su afligida madre* 315. CUIDAR DE / CURAR DE: *no curéis de apurar al portador* 367. DAR ORDEN DE QUE / EN QUE: *dando orden, no sólo en que se le dijese* 406. DECIR DE / EN: *con decir en la forma siguiente* 127. DESCONFIAR DE / EN: *desconfía en el remedio de su hijo* 275. DUDAR DE / EN: *se dudó en su buen juicio* 187. ENTERARSE DE / EN: *enterado en ella* 410. ENTRAR EN / DE: *al entrar de unas estrechas calles* 265. ESPERAR DE / EN: *estoy esperando en don Enrique* 305. EXCUSAR / EXCUSAR DE: *no excusara de pedirla a su padre* 309. FULMINAR EN ALGUIEN / A ALGUIEN: *fulminó en doña Clara nuevos rayos* 310. HABLAR EN / DE: *no se hablaba en otra materia*. HUIR DE / HUIR: *huyendo tantas ventajas* 199. IR POR / IR A POR: *el uno fue por médicos y lumbre, y el otro por personas* 206. JURAR / JURAR DE: *juró de castigar la ciudad* 170. JUZGAR / JUZGAR DE: *tal juzgó del silencio* 312. MIRARSE / MIRARSE EN: *mirarse en sus acciones* 307. OCASIONAR QUE / A QUE: *ocasionándole a que... viniese muchas veces a verla* 332. PARLAR EN / DE: *parlando en diferentes cosas* 369. PERSUADIRSE DE QUE / A QUE: *nunca se persuadió a que habría sido para más que ponerle* 159. PONERSE EN / A SALVO: *hubiera puéstose en salvo* 316. SER INSTRUMENTO DE / EN: *ser instrumento en vuestra ayuda* 406. TENER HIJOS DE / EN ALGUIEN: *Pues dentro de tres años ya tenía dos hijos en su esposa* 352. TENER OBLIGACION DE / A: *la justicia tiene obligación a proceder* 134. TENER POR BIEN HACER / DE HACER: *tuvo por bien de escribir* 257.

1.7.1.0 Giros que omiten la preposición: ECHAR MENOS / DE MENOS: *que no echó menos a los rayos del sol* 125. MUDAR / MUDAR DE: *mudara condición* 361. PASEAR / POR: *paseaba los campos* 310. PROTESTAR DE / POR: *protestando grandes enmiendas* 217.

1.7.2 Equivalencia de significados. Ciertos verbos de significados sinónimos, van alternando uno u otro, según las épocas, las modas o el gusto del escrito: ENTENDER / CONOCER: *cuando entendió la ocasión* 410. ENTENDER / SABER: *don Fadrique había entendido de aquella doncella* 392. SABER / CONOCER: *sabida la muerte de su primo* 355. DISCURRIR / RECORRER: *discurriendo lo restante de Italia* 333.

1.7.2.0 Cuando sobre un verbo se forma un derivado mediante prefijo RE-, Céspedes prefiere el compuesto al simple: PARAR / REPARAR: *Sería la una cuando se hallaron en los primeros andenes, y así, reparándose allí* 373. VOLVER / REVOLVER: *al revolver la esquina* 388.

1.7.2.1 Cruce de construcciones: ACORDARSE x HACER RECORDAR = HACER ACORDAR: *aunque él olvidó tanto, muy presto se le hicieron acordar* 403.

1.7.3 Verbos intransitivos de movimiento en construcción pronominal: <sup>35</sup> CAER: *se cayó desmayada* 342. ENTRAR: *y entrándose* 403. IR: *se iban entrando* 249. MO-

(35) DE MOLINA REDONDO, J.A., *Usos del "se"*, Madrid, Sociedad general española de librería, 1976, pp. 47-71.

VER: *moverse en competencia y emulación* 116. PARTIR: *se partieron a Córdoba* 194. PASAR: *pasándose los dos sin comer* 208. SALIR: *se salió de su cuarto* 403. SUBIR: *se subieron* 371.

1.7.3.0 Por analogía con este grupo de verbos, muchos otros, sin ser de movimiento también prefieren la construcción refleja: AFIRMAR: *y no sé si me afirme que...* 325. ESPERAR: *sin más esperarse* 184. LLORAR: *llorarse viuda* 272. SABER: *sin saberse de ellas* 334. TEMER: *mucho se temió doña Elvira* 207.

1.7.3.0.1 El verbo SOSEGAR, actualmente reflejo, en las H.p.e. no lo es: *el corazón no sosegaba* 197.

1.7.4 Arcaísmos verbales. Era frecuente entre los clásicos del Siglo de Oro adornar el estilo con algún arcaísmo, y Céspedes se dejó llevar por la moda: *indució* 102; *trujo* 187; *trujeron* 190; *trujeran* 172; *trujere* 302; *trujese* 262. Mantenimiento de la desinencia, también arcaica, -DES, de la segunda persona del plural en las formas esdrújulas: *creyérades* 194; *estimárades* 194; *igualárades* 153; *tuvierades* 153; *gustárades* 78.

1.7.5 Matices estilísticos de la voz pasiva.

La pasiva, en las H.p.e. construye el agente con DE: <sup>36</sup> *perseguida de su madre* 212; *aprobada de los hombres* 105.

1.7.6 La pasiva refleja; más que la pasiva latina se propagó la pasiva refleja en lengua castellana. Se observa gran vacilación entre los gramáticos acerca del uso de la pasiva refleja, pasiva impersonal o pasiva con "SE". Samuel Gili Gaya <sup>37</sup> cree que estas construcciones se emplean cuando el ablativo agente es desconocido o no interesa al hablante. Siendo sujeto una cosa, esta pasiva se emplea sin limitación, con "SE" y el verbo en activa. Desaparece el interés hacia el sujeto agente: *Y mientras tantas venganzas, castigos y atrocidades se ejecutaron* 225. El verbo reflejo HACERSE sirve de pasiva en 3ª. persona: *se hacían en Madrid diferentes glosas* 378; *se hicieron notables diligencias* 352. Tratándose de personas, frases de esta clase pueden ser ambiguas: *llamándose los médicos* 314. Estos casos están en el límite entre las oraciones pasivas y las impersonales.

A veces, prefiere la construcción impersonal aunque el sujeto es conocido: *se mandaron sacar del convento* 414; del contexto se puede deducir que el sujeto lógico es don Fadrique.

1.7.7 Impersonales en forma reflexiva. <sup>38</sup>

Van en tercera persona del singular y con la forma "SE", casi siempre enclítica, que, de ser pronombre reflexivo, se ha convertido en morfema independiente de impersonal; es fórmula habitual de iniciar el capítulo en las H.p.e.: *Dase principio al cuento prometido* 347; *conclúyese el suceso...* 341; *Prosíguese la historia* 335.

(36) El agente está construido 19 veces con "DE"; solamente 1 con "POR".

(37) GILI GAYA, S., op. cit., p. 73.

(38) DE MOLINA REDONDO, J.A., op. cit., pp. 13-37.

## 1.8 La preposición

La nota de más realce que se consigue con estas partículas es como un estado de anarquía en sus usos y funciones.

### 1.8.0 Equivalencias entre ellas:

A / EN: *estando a tan lloroso espectáculo* 342; *había rendídose a una cama* 408; *a esta sazón* 383. A / DE: *horrible ofensa de Dios* 409. A / ENTRE: *tercero a los mayores de la tierra* 84. A / HASTA: *pareciéndole muy temprana licencia, la dilató a mejor ocasión* 369. A / POR: *porque este tal, a falta de virtudes y méritos, no es envidiado* 360; *pero que si el haber tomado resolución tan honrada se estimase a delito y culpa* 327. DE/ CON: *adornado de bizarras damas* 275. DE/ POR: *dejarse engañar de algunos* 169. EN / A: *haciéndome en vuestra dulce vista agradable* 246; *podré esperaros mañana en la misma hora* 243; *estar en punto de matarse* 390. EN / CON: *Mas sin topar en esto* 271. EN / PARA: *juzgando algún grave peligro en su querido hermano* 401. POR / CON: *juntaron en un mismo lugar,... por sus propias manos* 266.

### 1.8.1 Giros que rigen preposición:

RESPECTO A QUE / RESPECTO QUE: *se consumía su fuerte corazón, respecto que por ellas...* 407. DIGNO A / DE: *puestos en estados dignos a su calidad* 162; *dulce galardón digno a tantos trabajos* 162. SEGURO DE QUE / SEGURO QUE: *vivid seguro que...* 246.

## 1.9 La conjunción

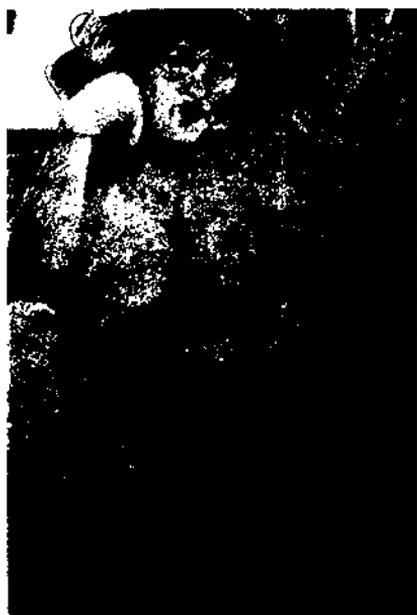
1.9.0 Usos y funciones. Su empleo está particularmente relacionado con el estilo. Su presencia o su ausencia dan lugar a dos figuras lógicas que la retórica reconoce como asíndeton y polisíndeton.

1.9.1 El asíndeton acelera el ritmo del período: *os esperaré a las doce; el lugar es secreto, la hora acomodada, vuestros enemigos ausentes* 237; *ese hombre aborrecible me pretende, digo, ronda estas calles, estas paredes, persigue a mis criados, molesta a mis amigas, es sombra de mis pasos* 385.

1.9.2 El polisíndeton, repitiendo exageradamente ciertos nexos y conjunciones, busca hacer más lento el ritmo del estilo: *...hacéis lo que a vos toca, y pagáis partes de lo..., y, últimamente, las opresiones..., y cuando pudo, el temor y vergüenza de ejecutarlo. Ya lo más está hecho; y yo soy y he de ser...; el marqués me ha pedido y no lo he arrostrado...* 385.

**LA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO XVII:  
LA OTRA CARA DE LA COMEDIA NUEVA**

**CARME MORELL MONTADO  
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**



De inexplicable puede calificarse el olvido en que yace la comedia burlesca del siglo XVII. Frederic Serralta, Luciano García Lorenzo, Crespo Matellán... Todos ellos coinciden en señalar la ausencia casi total de ediciones, la escasez de estudios, que se hace todavía más notable si comparamos esos pocos artículos con las páginas y páginas que se han escrito sobre la comedia barroca.

Repasemos un poco, ante todo, la cuestión de las ediciones. De las cuarenta (aproximadamente) comedias burlescas que se conocen sólo se han editado cinco <sup>1</sup> —ya que *Don Quijote de la Mancha*, que sería la sexta, no está claro que sea una parodia, por lo menos no hay acuerdo sobre ello—. En cuanto a los estudios sobre el tema, hay que mencionar la labor de Frederic Serralta, desde su artículo *Comedia de disparates*, que fue un primer acercamiento al tema, hasta su muy completo y detallado catálogo y estudio *La comedia burlesca: datos y orientaciones*. A su lado destaca la figura de Luciano García Lorenzo, que se ha dedicado más a las obras concretas y a explicar el género paródico a partir de ellas. Hay que recordar, también, a Crespo Matellán por su detallado catálogo de las obras paródicas españolas, sin limitación de siglos, y a Alberto Navarro González, que ha empezado un poco más tarde sus investigaciones y que se centra en el teatro burlesco de Calderón <sup>2</sup>.

- (1) MONTESER, F. de, *El caballero de Olmedo, a Dramáticos posteriores a Lope de Vega* (Ed. de Mesonero Romanos). B.A.E. XLIX. Madrid, 1859. Reedición en Ed. Atlas, Madrid, 1959.
- ANONIMA, *El comendador de Ocaña*. (Ed. de M. Artigas) a "Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo" (BBMP), VIII, año 1926, pp. 59-83.
  - CANCER Y VELASCO, J. de, *La muerte de Baldovinos a Teatro español. Historia y anología*. (Ed. de F.C. Saínz de Robles). Tom. IV. Ed. Aguilar. Madrid 1943.
  - CALDERON de la BARCA, P., *Céfalo y Pocris. Comedia burlesca* (Ed. de A. Navarro González). Ed. Almar (*Colección Patio de Escuelas*). Salamanca 1979.
  - SUAREZ de DEZA, V., *Los amantes de Teruel*, publicada en facsímil dentro del libro de CRESPO MATELLAN, *La parodia dramática en la literatura española*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca 1979.
- (2) Citamos los estudios clave sobre el tema:
- SERRALTA, F., *Comedia de disparates* a "Cuadernos Hispanoamericanos", nº 311, 1976, pp. 450-461.
  - -----, *La comedia burlesca: datos y orientaciones*, a AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*. Editions du C.N.R.S. París 1980.
  - GARCIA LORENZO, L., *La comedia burlesca del siglo XVII: "Las mocedades del Cid" de Jerónimo de Cáncer* en "Segismundo", 25-26. Madrid 1977. pp. 131-146.
  - -----, "El hermano de su hermana" de Bernardo de Quiros y la comedia burlesca del siglo XVII en "Revista de literatura", nº 87. Enero-Junio 1982. pp. 5-23.
  - -----, *Entremés del conde Alarcos* en "Prohemio", V, 1. Madrid 1974. pp. 125-135. Se trata de la edición del *Entremés del conde Alarcos*, pero en las breves páginas introductorias aporta valiosas observaciones.
  - CRESPO MATELLAN, S., *La parodia dramática en la literatura española*. Ediciones Universidad de Salamanca 1979.
  - NAVARRO GONZALEZ, A., *Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón* en "Iboromanía", nº 14. Tübingen, 1981. pp. 116-132.
  - -----, *Calderón de la Barca: De lo trágico a lo grotesco*. Ed. Universidad de Salamanca-Edition Reichenberger. Kassel 1984.

tación para el pueblo llano (como ocurría con las comedias convencionales) o no, porque después de la primera representación —hecha siempre ante el rey y la Corte— ya no se especifica en los manuscritos si se trata de la versión burlesca o de la versión seria de una comedia y, como las comedias burlescas suelen parodiar una comedia seria y tomar su mismo título, no sabemos si las segundas o terceras versiones se refieren a una u otra versión.

## 2.- La denominación del género:

En el siglo XVII, el adjetivo que solía acompañar al sustantivo “comedia” era el de “famosa”. Pero para las comedias burlescas los autores utilizaban frecuentemente otra denominación que nos indica que tenían clara conciencia de estar ante un género diferente: solían llamarlas “comedias burlescas” o “comedias de disparates”. Esto no quiere decir que no se puedan encontrar comedias burlescas que lleven, no obstante, el título tradicional de “comedia famosa”. Había también algunas otras denominaciones: “comedia en chanza”, “de chistes”, etc.; pero estas dos “burlesca” y “de disparates” son las más frecuentes.

Los estudiosos del tema han respetado el nombre dado por los propios autores de burlescas a su producción. La denominación “comedia burlesca” ha sido usada —y, por lo tanto, tácitamente aceptada— por todos los investigadores que hemos mencionado antes. Naturalmente, no debemos tomar este adjetivo, “burlesca”, en su sentido literal, porque entonces se podría objetar que no todas las comedias burlescas tienen por qué ser, necesariamente, paródicas. La denominación “comedia burlesca” debe considerarse como el nombre que los dramaturgos del siglo XVII dieron a una serie de comedias que parodiaban las convenciones literarias de la comedia nueva. Por lo tanto, el término “comedia burlesca” no tendrá sentido más que cuando hablemos del siglo XVII y no será aplicable más que a la producción paródica. Las otras comedias que, sin ser serias, tampoco sean paródicas, serán pastiches, o comedias de figurón, o cualquier otra cosa, pero no comedias burlescas que, lo repito, deben ser esencialmente paródicas.

## 3.- La comedia burlesca: una definición:

Partiendo de las pocas comedias burlescas editadas e intentando recoger un poco todo lo que han escrito los especialistas del tema se puede definir a la burlesca como una comedia de la misma extensión —y, muy frecuentemente, inferior— y de la misma métrica que las comedias convencionales pero que parodia, degradándolos, los temas, personajes, situaciones y valores de la comedia nueva, desmitificándolos. Su instrumento es el disparate lógico que consiste, según nos explica Frederic Serralta, en la negación de una estructura lógica esperada mediante la oposición cómica entre esa estructura y el contenido <sup>7</sup>.

(7) SERRALTA, F., *Comedia de disparates*, p. 452. (citada).

Veamos ahora, un poco más detalladamente, todas estas cosas. La extensión de las comedias burlescas castellanas es inferior, normalmente, a la de las comedias convencionales: suelen tener unos 1800 versos como término medio —la más larga, *Céfalo y Pocris*, no pasa de 2558 versos—. Seguramente no les falta razón a Frederic Serralta y a Luciano García Lorenzo cuando afirman que esta menor extensión tiene mucho que ver con el hecho de que es más difícil mantener la comicidad que la tensión dramática de una obra seria.

La métrica es tan variada como la de una comedia convencional: romances, redondillas, quintillas, romancillos, octavas, liras, sonetos... En algunos casos, cuando la parodia es muy detallada, se llega a imitar fielmente la métrica de la obra parodiada.

De la función paródica de la comedia burlesca tendremos ocasión de hablar extensamente un poco más adelante. Ahora sólo quiero señalar que los temas que se parodian son muy diversos. Pueden ser mitológicos, históricos —pero no de la Historia más inmediata— legendarios o sacados del Romancero. Raramente se parodia una obra totalmente original, aunque hay excepciones: por ejemplo, *El desdén con el desdén*, anónima, no tiene detrás ningún mito, historia, leyenda o romance previamente conocidos, sino la comedia, completamente original, de Moreto.

Nos falta explicar, de nuestra definición, el concepto de disparate lógico. Consiste éste en la utilización de una estructura formal —la estructura formal de la comedia nueva— pero introduciendo en esta estructura contenidos completamente opuestos a aquellos que se servían en la bandeja de la comedia convencional. Contenidos que, con frecuencia, son tan disparatados que se acercan a la incoherencia pura. Estos contenidos nuevos, paródicos, burlescos, degradantes, servidos, sin embargo, en el mismo soporte estructural que servía de vehículo a contenidos transcendentales llegan a ser tan chocantes para el público, tan distintos a los que esperaba, que su estado de tensión ante la obra —para decirlo a la manera de Olson<sup>8</sup>— se relaja, dando paso a la carcajada.

#### 4.- La parodia en la base de la comedia burlesca:

Veamos, ante todo, en qué consiste la parodia, tan básica que si ésta no está presente no podemos hablar, como hemos visto, de comedia burlesca, y cuál es su alcance y sus límites:

La parcialidad o provisionalidad de los estudios sobre comedia burlesca se pone de manifiesto, especialmente, cuando se intenta ver cuáles son los límites de la parodia de la realidad literaria del momento que las burlescas llevan a cabo. Así, Crespo Matellán, como analiza una comedia, *Los amantes de Teruel*, que parodia casi al pie de la letra la comedia seria del mismo título —la correspondencia entre las dos obras es tan absoluta que la burlesca reproduce fielmente la métrica de la obra original—, llega a la conclusión de que detrás de una comedia burlesca hay siempre

(8) OLSON, E., *Teoría de la comedia*. Ed. Ariel. (*Letras e ideas. Minor, 11*). Barcelona, 1978.

una comedia seria famosísima, conocida por todos, que establece la necesaria complicidad entre el autor y su público. Es interesante ver concretamente lo que dice: "La primera característica (del género paródico) es la presencia de un segundo plano parodiado a través del texto paródico (no es necesario que el texto sea una obra completa, puede estar constituido por un fragmento, un personaje, una situación, etc.). La importancia de esta característica es primordial. Tanto, que nos atrevemos a afirmar que constituye un requisito imprescindible inherente a todo texto paródico"<sup>9</sup>.

Y un poco más adelante continúa:

"De lo anterior se infiere que un teatro paródico es recibido como tal sólo en la medida en que el lector (o espectador) reconoce o descubre a través de él ese segundo plano parodiado al que explícita o implícitamente hace referencia. De otra forma, el texto constituirá algo raro, anómalo, extraño, que en la mayoría de los casos será recibido como simplemente humorístico"<sup>10</sup>.

Digamos, a modo de primera observación, que Crespo Matellán entra en contradicción consigo mismo, porque en su catálogo incluye *El cerco de Tagarete*<sup>11</sup>, comedia que hace constar como comedia burlesca. Sin embargo, a continuación afirma que no sabe qué obra original parodia esta burlesca.

En seguida se nos ocurre preguntarnos cómo (si no puede decirnos qué obra sería está detrás de esta parodia —sea porque no existe, porque se ha perdido o porque simplemente él no la conoce—) llega él a la conclusión de que *El cerco de Tagarete* es una comedia burlesca. Es evidente que, si sus afirmaciones fueran ciertas, una comedia como *El cerco de Tagarete* tendría que estar —ya que falta "ese segundo plano parodiado" y, por lo tanto, es imposible verificar si se trata de una burlesca o no— excluida de su catálogo de obras paródicas.

Vamos a ver ahora como cambian las perspectivas si, en lugar de Crespo Matellán, tomamos la comedia estudiada por Frederic Serralta, comedia que ya no parodia tan fielmente la original como *Los amantes de Teruel* de Deza.

Hablando de *La renegada de Valladolid*, Frederic Serralta señala que la parodia no suele ser nunca exhaustiva, sino que más bien la obra parodiada sirve de base estructural a la parodia, que sigue las grandes líneas maestras de la historia original. Esto le lleva a concluir que "Más que un género paródico en el sentido estricto de la palabra es un género referencial, que introduce numerosas referencias a una historia base, pero también a un contenido cultural, folklórico y lingüístico común"<sup>12</sup>.

No obstante, coincide con Crespo Matellán en el punto esencial: "La comedia de disparates nunca llega a ser "acciones de libertad". Luego, el ilogismo no puede llegar a ser total: el autor necesita una coherencia mínima, una estructura, una organización de la incoherencia. Pues precisamente ése es el papel que desempeña en la

(9) CRESPO MATELLAN, S., *La parodia dramática en la literatura española* (citada), p. 183.

(10) *Ibíd.*

(11) CRESPO MATELLAN, S., *La parodia dramática...* (citada) p. 30.

(12) SERRALTA, F., *La comedia burlesca: datos y orientaciones* (citada), p. 105.

burlesca la estructura paródica, la historia inicial conocida por todos los espectadores" <sup>13</sup>. Y, más adelante: "La historia parodiada es la única e indispensable columna vertebral de la comedia burlesca" <sup>14</sup>.

Ambos parecen olvidar, por lo tanto, la parodia de género, o sea, aquélla en la que el segundo plano no es una obra concreta, un personaje concreto o una situación concreta sino un género literario, en este caso dramático, bien definido y consolidado por una tradición. De esta misma manera, *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, es una parodia del drama romántico como género. Lo mismo ocurre, en lengua catalana, con parodias como las de Frederic Soler, más conocido por Serafí Pitarra: *El cantador* es una parodia de un drama romántico bien conocido —*El trovador*, de A. García Gutiérrez— pero, en cambio, *El castell dels tres dragons* es parodia del drama romántico en general y no de una obra concreta.

Pero volvamos al siglo XVII. Ya hemos visto, por lo que atañe a *El cerco de Tagarete*, que no se conoce o que no existe una comedia seria que sirva de base a esta comedia burlesca. En cuanto a las comedias catalanas de esta época hay que decir que, de las dos comedias burlescas escritas por el padre Francesc Mulet <sup>15</sup>, una —*Los amors de Melisandra*— es parodia de un tema del romancero y tiene, por lo tanto, una historia concreta en su base, historia que el público podía reconocer al ver o al leer la obra. La segunda, *La infanta Tellina i el rei Matarot*, parece ser una parodia del subgénero barroco llamado comedia palatina, pero no se ha encontrado por ahora una comedia seria que haya podido servirle de base. Joan Fuster sugiere la inspiración de el *Tirant lo Blanc*, pero las parodias castellanas son siempre más o menos fieles a la historia original y, además, tienen el mismo título que la comedia seria que parodian —así, existe *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega y *El caballero de Olmedo* (burlesca) de F. A. de Monteser— de manera que, al lado de esta fidelidad de las burlescas castellanas, las referencias de *La infanta Tellina i el rei Matarot* al *Tirant lo Blanc* resultan tan vagas que no creo que se pueda hablar de una parodia, ni siquiera indirecta. Considero más acertado ver tales relaciones como el resultado lógico de una tradición literaria de la que tanto el *Tirant lo Blanc* como *La infanta Tellina i el rei Matarot* participan.

La otra comedia burlesca en catalán, *La gala està en son punt* <sup>16</sup>, anónima, no tiene tampoco en su base ninguna comedia seria. Descarté de entrada que pudiera estar parodiando una comedia profana catalana —las comedias serias profanas que

(13) SERRALTA, F., *La comedia burlesca...*, p. 103.

(14) SERRALTA, F., *La comedia burlesca...*, p. 104.

(15) Las dos comedias fueron publicadas el siglo pasado por Constantí Llobart: MULET, F., *Obres festives. Compostes segons antiga, general i molt rasonable tradició pel pare Francesch Mulet, frare profés dominico*, Llibreria de En Francesch Aguilar, Editor. València, 1876.

(16) Esta comedia no está publicada todavía. Existe solamente en versión mecanografiada y se presentó como tesis de licenciatura en Mayo de 1985, en la Facultad de Letras de la Universidad de Palma de Mallorca con el título *La famosa comèdia de la gala està en son pint. Edició i estudi*.

conservamos en catalán son escasas y posteriores todas ellas a *La gala està en son punt* y no tienen nada que ver con ella—. Consulté después los catálogos de todas las obras de Calderón, Lope y Tirso de Molina, incluidos en las correspondientes ediciones de las obras de estos autores publicadas por la Biblioteca de Autores Españoles y, finalmente, el catálogo de C.A. de la Barrera<sup>17</sup>. Ningún título de comedia sería guarda similitud alguna con un título como *La gala està en son punt*. En cambio, si leemos *Los donaires de Matico* o *La fortuna merecida* (ambas de Lope de Vega)<sup>18</sup> advertimos coincidencias con la comedia catalana. Pero no se puede afirmar que *La gala està en son punt* sea una parodia de ésta o de aquélla, ya que esas coincidencias se dan porque las dos comedias de Lope pertenecen a un mismo subgénero, la comedia palatina, parodiado por la comedia de la cual estamos hablando. Este subgénero tiene unos tópicos que siempre están presentes en las comedias palatinas: por ejemplo, el caso del rey salvado de la muerte por un plebeyo (en apariencia) que luego resulta ser, en realidad, un noble. Cuando *La gala està en son punt* parodia este tema, está parodiando la convención literaria propia de ese subgénero, y no aquel salvamento concreto de *Los donaires de Matico* o *La fortuna merecida*.

Es difícil creer que Serralta y Crespo Matellán hayan olvidado la parodia de géneros, pero el hecho es que sus estudios sólo hablan de "historia parodiada", "personaje parodiado", "situación parodiada", como ya hemos visto en las citas que he dado.

Estos mismos autores afirman que es necesario que el público conozca la historia parodiada para no perderse entre los disparates y la incoherencia de las burlescas. La verdad es que el público, además de conocer comedias concretas, conocía mecanismos literarios. No era capaz de sistematizarlos y quizá, ni siquiera, de enumerarlos, pero intuitivamente los conocía, porque mediado el siglo XVII había visto ya muchas comedias. Podía, por lo tanto, apreciar la parodia que de estos recursos se hacía, de la misma manera que el público que acudió al estreno de *La venganza de don Mendo*, tres siglos después, apreció perfectamente la parodia que del drama romántico había hecho Muñoz Seca. Por otro lado, cuando una comedia burlesca no tiene detrás una estructura —digamos prestada— que la sostenga, puede crearse una estructura nueva o, para ser más precisos, un argumento nuevo sin dejar de ser, por eso, una parodia, ahora de convenciones comunes a todo un género (claro que este nuevo argumento debe tener el suficiente parecido temático con los argumentos de otras obras del mismo género o subgénero parodiado, de manera que el público advierta que está ante una obra análoga a otras del mismo tipo que ya ha visto).

Pasemos ahora a una cuestión no menos importante: cómo opera la parodia.

La parodia, como ya hemos visto, se sirve de una estructura formal conocida por todos —la de la comedia convencional— para dar al espectador unos contenidos

(17) BARRERA, C.A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes a finales del XVIII*. Edición facsímil. Madrid 1969.

(18) Todas estas obras están publicadas dentro de la edición de las obras completas de Lope hecha por la B.A.E.

completamente opuestos a los que esa comedia convencional (la comedia nueva) proporcionaba.

Estos contenidos nuevos de la comedia burlesca constituyen una degradación de todas las convenciones dramáticas de la comedia nueva. Así, por ejemplo, una de sus convenciones más sagradas, el decoro, es destruida sistemáticamente por la parodia. Los personajes ya no actúan ni hablan tal como su condición dramática les imponía, sino que hay un contraste, un corte, entre lo que la comedia convencional nos decía que debíamos esperar de aquellos personajes y aquello que la comedia burlesca nos da en realidad. Debemos tener siempre en cuenta que hablamos de convenciones dramáticas: la parodia nos muestra el lenguaje y el comportamiento de un noble, pongamos por caso, tal como no aparecía nunca en la comedia convencional, independientemente de que los nobles se comportasen o no de esta manera en su vida real: la parodia se ríe de la visión idealizada de la vida que la comedia convencional ofrece al pueblo en el siglo XVII y no de la vida misma.

Para decirlo en palabras de Crespo Matellán: "En la parodia, por el contrario, si bien se conserva la condición (léase rey, noble, infanta, criado, plebeyo, etc.) de los personajes de la obra parodiada, no existe en cambio correspondencia alguna entre esta condición y el lenguaje y las acciones de los mismos. La condición de los personajes actúa de contexto, que exige determinado lenguaje y conducta, pero al no darse estos, sino otros imprevistos que contrastan con ese contexto, la convención dramática es destruida" <sup>19</sup>.

De esta manera, nos encontraremos con nobles caballeros que tienen miedo, infantas muy poco recatadas, padres que no se preocupan por el honor de sus hijas ni por el suyo propio: un verdadero mundo al revés. Si tomamos, por ejemplo, la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*, veremos que todo un rey como Céfalo y un príncipe como Rosicler no consideran que valga la pena batirse en duelo por una princesa y deciden jugársela a la taba:

"CEF.- Riñamos; pero que estamos  
borrachos dirán después,  
viendo una lid tan reñida  
por princesa semejante;  
pues ella hallará otro amante,  
y nosotros no otra vida.

ROS.- Mirad: bien decís y yo  
he hallado en mis pareceres  
gusto en reñir con mujeres,  
pero por mujeres no.  
Y así, mi cólera brava  
otro medio elegir quiere.  
Dela amor a quien quisiere,  
juguémosla.

(19) CRESPO MATELLAN, S., *La parodia dramática en la literatura española* (citada) p. 120.

CEF.- ¿A qué?

ROS.- A la taba".<sup>20</sup>

Como vemos, esta manera de razonar tan práctica es totalmente opuesta a la que se esperaba de la realeza, tan idealizada por el teatro del siglo XVII.

Otra convención destruida es la del poder absoluto del padre sobre la hija: por ejemplo, en *El caballero de Olmedo* de Monteser vemos que el padre de la protagonista le plantea la siguiente elección:

"Una de dos: o casarse  
o hacer lo que ella quisiere"<sup>21</sup>.

Más convenciones destruidas: el honor, fundamental en la comedia del Siglo de Oro, la retórica amorosa, la belleza de la dama —dice Peribáñez de Casilda: "Es bellísima muchacha/ corcovada, coja y nacha"—<sup>22</sup>, la convención de la justicia poética,... Se trata de parodiar, de reírse de unos temas y de unos personajes que, de tan convencionales, se habían convertido en meros clichés literarios.

A partir de esta aclaración previa, vamos a ver ahora cómo puede interpretarse la comedia burlesca. Para ello partiremos de dos posturas opuestas, pero no irreconciliables: la de Frederic Serralta y la de Luciano García Lorenzo.

Que no todos los especialistas están de acuerdo en la interpretación que debe hacerse de la comedia burlesca es algo que pone de manifiesto una primera lectura de la bibliografía sobre el tema. ¿Existe un intento de crítica social, de sátira, por parte de los escritores de burlescas? ¿Buscan sólo reírse de una forma literaria demasiado estereotipada? ¿Se trata de una simple fiesta ritual para relajar —sólo durante unos momentos— la tensión provocada por unos esquemas sociales excesivamente rígidos y después integrarse otra vez en esos mismos esquemas con más fe que nunca?

Para Frederic Serralta la cuestión está muy clara: una lectura de la comedia burlesca como elemento de subversión social es del todo impensable. Cuando un escritor nos presenta, por ejemplo, a un rey ridículamente vestido, despojado de toda solemnidad y, además, comportándose como un estúpido, no podemos pensar que pretenda hacer una sátira de la persona del monarca. En primer lugar, porque las burlescas se representaban delante del rey y el autor no puede reírse de quien —además de pagar la comedia— tiene absoluto poder sobre su persona<sup>23</sup>. Yo añadiría una segunda razón: los autores de comedias burlescas solían ser afamados autores de comedias convencionales —pensemos en Calderón, Monteser, Moreto...— y, por lo tanto,

(20) CALDERON de la BARCA, P., *Céfalo y Pocris* (citada), p. 24. Jornada III.

(21) MONTESER, F. de, *El caballero de Olmedo* (citada), vv. 233-234, p. 159.

(22) ANONIMA, *El comendador de Ocaña* (citada) p. 63.

(23) SERRALTA, F., *La comedia burlesca: datos y orientaciones* (citada) p. 106.

exaltados propagandistas de las ideas conservadoras en general y de la idea de rey absoluto en particular <sup>24</sup>.

Serralta llega así a la conclusión de que lo que se niega en la parodia del siglo XVII son valores formales. No se rechaza ni se critica al padre honrado, por ejemplo, sino al patrón de padre honrado que la comedia nueva había forjado y consolidado. En una palabra, se niega un cliché literario, un tópico.

En la misma línea de Serralta está Robert Mouné, que escribe: "Así se ve que los personajes burlescos son las caricaturas de los personajes tradicionales, por la esquematización impuesta. Los mecanismos de su comportamiento son visibles y ellos mismos los revelan y denuncian" <sup>25</sup>.

Ahora bien, ni Serralta ni Mouné niegan el valor de fiesta ritual que la parodia, sin duda, tiene. De ahí que se representara el martes de Carnaval o el día de San Juan, porque estos días se podía decir todo lo que había que callar durante el resto del año. La comedia burlesca adquiere, así, un valor mágico, es un mundo cerrado en el que todo puede decirse —siempre que se advierta previamente de que se trata de una burla literaria sin más consecuencias (y por eso se rompe tan frecuentemente, en las burlescas, la ficción teatral), de una bufonada hecha en un día de permisibilidad general—. Venía a ser un paréntesis, relegado a unos días concretos, que servía, sin embargo, no para liberarse, sino para volver a engranarse después en la realidad establecida. realidad que nadie dudaba —ni el mismo escritor— que fuera la buena.

Robert Jammes y María Grazia Profeti han captado muy bien, aunque sus artículos se refieran a la comicidad en general, este carácter de fiesta saturnal de la comedia burlesca. Dice Robert Jammes, hablando del fenómeno burlesco: "*Lo burlesco es pues lo vedado, pero transportado al interior de una especie de círculo mágico donde pierde su poder, dejando de ser peligroso para la sociedad y donde, por consiguiente puede ser, hasta cierto punto, tolerable*" <sup>26</sup>.

María Grazia Profeti, hablando de la figura del gracioso y su función, opina que la comedia del siglo XVII busca respetar unos ideales comunes a toda una sociedad —o a todo su público, por lo menos—. Estos ideales se concretan en la nobleza. Es por lo tanto inútil intentar poner en ridículo este ideal de nobleza compartido por todos. La comicidad debe canalizarse a través de otro medio: ésta es la finalidad del gracioso, personaje plebeyo siempre. María Grazia Profeti añade a continuación: "*Pero cualquier sistema de prohibiciones tiene que dejar algún resquicio para que la presión no llegue a ser insufrible. Así, en oposición al ideal nobiliario de la comedia, existen los llamados géneros menores, en los cuales hasta las categorías intocables pueden ridicu-*

(24) Véase, sobre esta idea del teatro del XVII como propaganda política, el estudio de J.A. MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Seminarios y ediciones. Madrid 1974.

(25) MOUNÉ, R., "El caballero de Olmedo" de F.A. de Montesión, a AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (citada), p. 90.

(26) JAMMES, R., *La risa y su función social en el Siglo de Oro*, a AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (citada), p. 9.

lizarse. La jácara, que ha sido definida "oposición brutal a la idealización de la comedia", el entremés, en que llega a ironizarse incluso sobre la "negra honrilla". Y la comedia burlesca también constituye en este contexto la ruptura del tabú, la fiesta ritual en la cual las comedias mismo de mayor éxito se disuelven en puro juego verbal"<sup>27</sup>.

Según estas posturas no habría, en palabras de Serralta, ni intencionalidad satírica, ni eficacia satírica. Todo quedaría circunscrito a los límites de la comedia burlesca, sin trascenderlos para nada. Luciano García Lorenzo, sin embargo, aunque admite los argumentos de Serralta, cree que, a la larga, alguna reminiscencia satírica tenía que quedar en la mente del espectador: "... el mundo al revés puesto en escena con las comedias burlescas tenía como fin algo más que producir la carcajada del espectador. Es más, la parodia lleva implícita la sátira..."<sup>28</sup>. A partir de esta presencia, aunque sea implícita, de la sátira, se explica, dice más abajo, que la comedia burlesca trate temas del pasado histórico, legendarios o mitológicos o, a veces, intemporales; pero siempre bien alejados del presente o del pasado inmediato, para evitar que se pueda relacionar a la parodia con la realidad del siglo XVII.

Pero no creo que sea necesario bipolarizar las posturas de ambos investigadores. La opinión de Serralta me parece acertada —sobre todo porqué reconoce el valor de fiesta ritual, de mundo al revés, de la comedia burlesca—; pero tampoco encuentro desdeñable lo que añade García Lorenzo sobre el valor satírico. Es muy difícil hoy, cuando muchas claves que nos permitirían interpretar alusiones en apariencia inocentes se han perdido, valorar el grado de crítica social que pudieran tener estas obras. También hay que pensar que, si realmente había una carga satírica, ésta estaba controlada no sólo por circunstancias externas —represión social— sino también por las auto-prohibiciones que el autor se imponía. Un autor que, no conviene olvidarlo, fue, antes que autor de comedias burlescas, un dramaturgo que contribuyó a difundir (con la comedia nueva) la ideología defensora del poder absolutista.

#### 5. 1.- Recursos verbales.

Veamos ahora cuáles son los recursos, verbales y no verbales, que emplea el parodista para conseguir sus objetivos. La división entre recursos verbales y escénicos parecerá a muchos arbitraria, siendo como es la obra de teatro un todo indivisible, pero es la que, al fin y al cabo, me proporciona más claridad en la exposición.

#### 6.- Recursos verbales.

Antes de hablar detalladamente de los recursos verbales que utiliza la parodia, tenemos que volver a considerar el atentado contra el decoro que la parodia supone.

- (27) PROFETI, M.G., *Medios y modos de la risa*, a AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (citada), p. 15.
- (28) GARCIA LORENZO, L., "*El hermano de su hermana*" de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII (citada), p. 9.

Decíamos que este atentado consistía en la inadecuación entre la condición dramática de un personaje y su lenguaje y manera de actuar. Pero ahora sólo nos interesa lo primero: el aspecto lingüístico. En la comedia burlesca el personaje noble habla de la misma manera que el plebeyo o el criado de la comedia convencional. El contraste entre la condición solemne que un rey debe tener —solemnidad que el espectador suponía— y su manera vulgar de hablar era, seguramente, lo que llegaba de una manera más directa al público, a toda clase de público. Mucho más rápidamente, por ejemplo, que los juegos de palabras u otros recursos más literarios cuya comprensión ya pedía una cultura más refinada.

Si hablo de esto en primer lugar es porque el lenguaje vulgar, común a todos los personajes en las comedias burlescas, viene a ser un suprarrecurso: desde el momento en que es constante, define al personaje en todas sus intervenciones y trasciende, por decirlo de alguna manera, los recursos más concretos, más localizados, que veremos a continuación.

No pretendo que este inventario de recursos sea exhaustivo. Recordemos que nos basamos en sólo cinco comedias burlescas: las que están editadas. Sí que son, de todos modos, los recursos más empleados en este subgénero de la comedia barroca.

La presencia de refranes, cuentos populares y canciones es un recurso muy frecuente en la comedia burlesca. Intensifican el lenguaje popular —y muchas veces marcadamente vulgar— que el autor quiere dar a sus personajes. Ligada con la utilización del folclore está la abundancia de alusiones escatológicas —no olvidemos que la escatología estaba bien representada en la poesía del siglo XVII. En *Céfalo y Pocris*, por ejemplo, Céfalo, que, no lo olvidemos, es rey, dice al ver al gigante:

*“... Necesarias fueron  
en todo tiempo mis calzas,  
pero después que te vi  
son dos veces necesarias”*<sup>29</sup>.

Alusión escatológica que, además, es un ataque contra el decoro del personaje: un gracioso de la comedia nueva podía expresarse así, pero no todo un rey como Céfalo.

Al lado de estos recursos, más populares e inmediatos, hay otros mucho más literarios. Abunda muchísimo el equívoco, en todas sus formas. La parodia, como la comedia convencional, explota al máximo las posibilidades de la polisemia, pero siempre con una finalidad burlesca. A veces el equívoco se limita al simple juego de palabras.

*“D. PEDRO: ¿Cómo sabeis, caballero,  
Vos que estaba aquí encerrada?  
TELLO: Mi amo es toreador; viniendo  
Por este campo esta noche,*

(29) CALDERON de la BARCA, P., *Céfalo y Pocris*, (citada), jornada I. pp. 14-15.

Oyó decir que había encierro  
En tu casa, y le ha traído  
De toreador el buen celo" <sup>30</sup>.

El autor juega con el sentido corriente del término "encerrar" y una acepción técnica que este mismo vocablo tiene en el mundo de los toros.

Otras veces el equívoco consiste en la interpretación literal de locuciones que, cristalizadas ya por el idioma, no despertaban el recuerdo de este sentido literal más que cuando el escritor lo ponía de manifiesto.

"SEVILLA: ¿Guardaréisme las espaldas?  
MARQUÉS: ¡Donde ninguno las vea!" <sup>31</sup>.

Los juegos de palabras a tres tiempos son otro elemento típico de la comedia burlesca. Consiste en una afirmación sorprendente, seguida de la pregunta del interlocutor sorprendido y, finalmente, la aclaración. En *El comendador de Ocaña* el comendador pide a su criado que, en lugar de ceñirle la espada, le ciña una rueca:

"COM.- Por la rueca me la trueca.  
HER.- Por rueca? burlas, señor?  
COM.- Ara, no seas hablador;  
ponme presto aquí una rueca.  
Bobo eres de quando en quando,  
decirte el misterio quiero;  
acra saves majadero  
que mata Cloris ilando?" <sup>32</sup>.

También son habituales los hipérbaton exagerados, que se ríen del dislocamiento de frases practicado frecuentemente por la estética barroca. Hacia la mitad de la segunda jornada de *Las mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer y Velasco, leemos:

"Pésame a fe de quien soy,  
que esteis ofendido muy" <sup>33</sup>.

Ya en el campo del disparate puro, pueden darse muchas formas. Las más usadas son, no obstante, el disparate elemental:

(30) MONTESER, F.A. de, *El caballero de Olmedo*, (citada), p. 159.

(31) CANCER Y VELASCO, J. de, *La muerte de Baldovinos*, (citada), p. 862.

(32) ANONIMA, *El comendador de Ocaña*, (citada), p. 63.

(33) Versos citados por L. García Lorenzo en *La comedia burlesca del siglo XVII: "Las mocedades del Cid" de Jerónimo de Cáncer* (citada), p. 141.

"NISE: Pues ven hacia el palomar;  
que hay cría, y verás sacar  
de sus huevos los lechones" <sup>34</sup>.

Y la simple perogrullada:

"TELLO: Dinos ¿dónde está la puerta?  
D<sup>a</sup> ELV.: Antes de entrar acá dentro" <sup>35</sup>.

Como recursos verbales podemos considerar también el encarecimiento burlesco —que consiste en ponderar acciones que no tienen ningún valor en realidad— y la iteración repetitiva, repetición burlesca de una frase por parte de otros personajes —distintos del que la ha pronunciado en primer lugar— con la finalidad de ridicularizarla. El mejor ejemplo de este recurso se encuentra en la comedia burlesca catalana *La gala està en son punt*, en donde buena parte del sentido de la comedia se centra en la repetición burlesca e irónica del mismo título de la obra. Se considera también un recurso verbal la acumulación de frases ponderativas de un hecho, seguida de un brusco corte de tono:

"D<sup>a</sup> ELV.: Llamando con devociones  
Al sueño estaba por señas  
Cuando ( ¡aquí falta la voz,  
Aquí el aliento se hiela!)  
Ví, ( ¡ay de mí!) yo misma...  
D. PEDRO: ¿Qué viste?  
D<sup>a</sup> ELV.: No se me acuerda" <sup>36</sup>.

Este interés por los recursos verbales apunta a una verdadera pasión por la palabra y sus posibilidades. Dicho interés empieza muchas veces en el título mismo: "*El hermano de su hermana*", título dado por Bernardo de Quirós a su comedia, es uno de los ejemplos más claros en este sentido. El autor pone también un cuidado especial en elegir los nombres de sus personajes. Así, en *Los amantes de Teruel*, de Vicente Suárez de Deza, el poeta consigue un efecto de muchas posibilidades cambiando simplemente el nombre de don Diego Marcilla por el de don Diego Morcilla que, además de su connotación de embutido y cosa vulgar, tiene la ventaja de ser muy semejante, fonéticamente, al nombre original. Esto nos lleva a considerar otro grupo de recursos que, sin dejar de ser verbales, pertenecen ya al campo de la pura sonoridad. Entre ellos, las aliteraciones degradantes, antiestéticas, tan frecuentes en las co-

(34) CALDERON DE LA BARCA, P., *Céfalo y Pocris*, (citada). Jornada I, p. 26.

(35) MONTESER, F.A. de, *El caballero de Olmedo*, (citada), p. 158.

(36) MONTESER, F.A. de, *El caballero de Olmedo*, (citada), p. 164.

medias burlescas. Los juegos fonéticos llegan a forzar las rimas hasta conseguir sonidos inusitados. Transcribamos un soneto citado por Luciano García Lorenzo:

*"Ya conoces mi brío y altivez,  
Olalla, la más bella fregatriz,  
que sin engaños bien puede el matiz  
de tu rostro afrentar la hermosa tez.*

*Mi corazón está como una pez  
de sufrirte desdenes un cahiz;  
no me despidas, zape; dime miz,  
así no falte mano a tu almirez.*

*Si te enternece mi angustiada voz,  
en el templo de Amor, triunfo de paz,  
colgaré mis deseos y haré choz.*

*Y si no, arañen gatos esta faz  
y una res de vacuno me dé coz,  
para que acabe en ez, en oz y en az"<sup>37</sup>.*

Este gusto por la sonoridad lleva a escoger las palabras, muchas veces, sólo en función de su oportunidad de rima y, en su máxima expresión, a crear palabras sin sentido, pero que convienen por su sonoridad. Claro que esto constituye un último extremo y se puede leer, por ejemplo, todo *El caballero de Olmedo*, de Monteser, o *El comendador de Ocaña*, anónima, sin encontrar una sola palabra sin sentido. En cambio, Calderón usa mucho la palabra vacía de sentido y pueden verse abundantes ejemplos de ello en *Céfalo y Pocris*.

La comedia burlesca se complace en la palabra, es un puro juego verbal y un juego verbal tan variado que lo mismo podía satisfacer a un público vulgar como al espectador más exigente, porque si los refinamientos literarios que acabamos de ver podían escapar un poco al ingenio del público más modesto, los recursos escénicos que veremos a continuación seguro que llegaban a todos los espectadores.

## 5.2.- Recursos escénicos:

Encontramos, en primer lugar, un grupo de recursos que están entre el recurso verbal y el recurso escénico. Este es el caso de un mecanismo que consiste en la confusión entre el sentido propio y el sentido figurado de una frase, confusión que provoca

(37) Citado por Luciano García Lorenzo en *De reyes y de soldados, entre burlas y veras*, en AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (citada) p. 157.

la imposibilidad material de obedecer una orden. Encontramos un ejemplo en *El caballero de Olmedo*:

"D. PEDRO: Sobre mi honra vengo  
a hablaros.  
D. ALONSO: Pues bajos de ella" <sup>38</sup>.

Otros, más sencillos, se basan en la contradicción entre lo que un personaje va relatando y aquello que realmente acontece en escena.

Ya en el plano estrictamente escénico debemos considerar, ante todo, las acotaciones, que se refieren (en su mayoría) a la indumentaria de los personajes, que en la comedia burlesca suele ser siempre ridícula. También pueden indicar la utilización de algún objeto marcadamente ridículo, como la pata de vaca que Montesinos saca a Durandarte, en lugar de sacarle el corazón <sup>39</sup>, o el zapato de Filis que Rosicler enseña a Céfalo <sup>40</sup>.

Otros recursos, ya compartidos con la comedia convencional son las apariciones y desapariciones súbitas de personajes, personajes escondidos, tropezones, palos y entradas y salidas precipitadas.

Pero los recursos más originales de las comedias burlescas son aquellos que parodian convenciones escénicas de la comedia nueva. La convención escénica más atacada es la de la luz. Othón Arróniz, en su magistral estudio sobre la escenografía del Siglo de Oro, aporta documentos que demuestran de manera incuestionable que las representaciones se hacían siempre —al menos en los corrales— a la luz del día <sup>41</sup>. De esta forma, comedias como *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, cuya historia transcurre, casi en su integridad, de noche, tenían que apoyarse a la fuerza en una convención escénica: que era de noche y estaba todo a oscuras cuando, en realidad, todo estaba ocurriendo a plena luz. Pues bien, Monteser lleva al límite la parodia de esta convención: los personajes corren y tropiezan, buscándose desesperadamente, don Pedro abraza al criado de don Alonso creyendo que es su hija... Todo esto convenientemente recalado por comentarios burlescos como los de doña Elvira, que ya se escapan del plano puramente escénico:

"D. ALFONSO: ¿Eres Elvira?  
ELVIRA: No sé,  
Porque a obscuras no me veo" <sup>42</sup>.

(38) MONTESER, F.A. de, *El caballero de Olmedo*, (citada), p. 167.

(39) Mosén Guillén PIERRES (¿pseudónimo?), *El amor más verdadero, Durandarte y Balerma*. Jornada II, después del v. 778. Acotación citada por Frederic Serralta en *La comedia burlesca: datos y orientaciones* (citada), p. 107.

(40) CALDERON DE LA BARCA, P., *Céfalo y Pocris*, (citada), p. 72.

(41) Véase la notificación de la Sala de Alcaldes de Madrid citada por ARRONIZ en la nota 18, p. 202, de su libro *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Ed. Gredos. (*Biblioteca Románica Hispánica, Estudio y ensayos*, 260). Madrid 1977.

(42) MONTESER, F.A. de, *El caballero de Olmedo* (citada), p. 161.

Otra convención de la comedia convencional, la de la suntuosidad de las galas y del mobiliario —y digo que era pura convención porque la economía no daba para cadenas de oro, ni para vestidos bordados de pedrerías— es parodiada, como ya hemos visto, desde las mismas acotaciones, que indican que los personajes deben ir ridículamente vestidos.

En conclusión puede decirse que los recursos escénicos eran importantes pero no llegaban, ni mucho menos, a tener la importancia de los recursos verbales. Repitémoslo una vez más. La parodia es un juego verbal, un equilibrio sobre la cuerda floja de la palabra.

#### 6.- Origen y continuidad del género:

Frederic Serralta es el único investigador que nos informa un poco sobre el origen y la continuidad del género burlesco. Crespo Matellán cataloga obras de todas las épocas, pero después centra su estudio en la comedia *Los amantes de Teruel*, de Suárez de Deza, y se limita exclusivamente a esta obra.

Serralta cree, a la vista de las estructuras enumerativas que aparecen casi siempre en las comedias burlescas, que las coplas de disparates serían el antepasado más directo de las parodias dramáticas del siglo XVII. Estas raíces se habrían enriquecido con las innovaciones dramáticas de la comedia nueva. En otras palabras, se había producido una interacción: por un lado, la literatura sin sentido de las coplas de disparates —desarrolladas sólo, hasta entonces, en el ámbito intelectual y, más concretamente, estudiantil— se acercó al público de los corrales y, por el otro, la comedia nueva le dio una base sólida en la que ir ensartando todas las enumeraciones disparatadas.

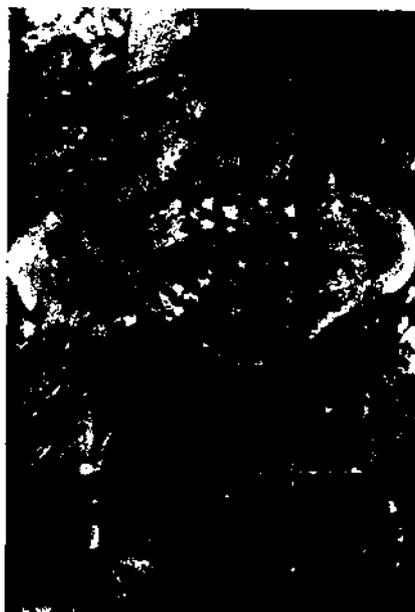
Por lo que se refiere a la continuidad del género, Serralta cita la producción de algunas comedias burlescas ya bien entrado el siglo XVIII, prolongación natural de las del XVII, y el resurgir de la parodia después del Romanticismo, con las numerosas parodias del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla —de las cuales no nos ha quedado testimonio escrito, pero que nos han llegado por tradición oral—. Ya hablando de textos, menciona las parodias de Pedro Muñoz Seca, especialmente *La venganza de don Mendo*<sup>43</sup>. Notemos, de paso, que el mismo fenómeno se da en Cataluña: el drama romántico es el motor inmediato de las parodias de Frederic Soler.

La escasez de referencias a la historia del género paródico se explica, a mi entender, por una serie de razones. Una explicación de conjunto, desde los orígenes de la parodia teatral hasta la parodia dramática contemporánea exigiría, ante todo, un conocimiento a fondo de toda, o casi toda, la producción paródica. Una empresa hartamente complicada si no se dispone de las ediciones de las obras. En segundo lugar haría falta tener estudios parciales de la parodia en cada período de la literatura, estudios que prepararan el terreno a esa historia general de la parodia, a ese trabajo de conjunto. Por último, sería preciso demostrar de forma exacta cuáles son las correspondencias entre las coplas de disparates y las primeras comedias burlescas. Un trabajo que, como hemos visto, está, en su totalidad, por hacer.

(43) SERRALTA, F., *La comedia burlesca: datos y orientaciones* (citada), p. 111-113.

**LOS DIARIOS DE JOVELLANOS  
ENTRE LOS DE SU EPOCA**

**AMELIA CANO CALDERON  
UNIVERSIDAD DE MURCIA**





El siglo XVIII, que sirve de marco vital a Gaspar Melchor de Jovellanos, fue motejado por muchos de época poco creativa. Efectivamente puede ser denominada de esta manera pero siempre que se olvide algo tan importante como es la gestación de ideas, de cambios. Obvio es decir que sin gestación no se produce la vida y así, los múltiples y trágicos acontecimientos del XVIII hicieron concebir en las mentes de muchos españoles la conciencia, inexistente hasta el momento, del problema nacional, de la necesidad de savia nueva que enderezara los nada rectos caminos del andar hispano.

Durante este siglo las ideas procedentes de Francia empiezan a encontrar resquicios por donde infiltrarse hacia el sur y determinados grupos las asumen, aunque transformadas, o mejor, adaptadas a la realidad española.

Parece que esas nuevas ideas empiezan a encontrar su vía hacia la práctica durante el reinado del cuarto rey Borbón, Carlos III. Este rey sabe rodearse del núcleo de estos ilustrados españoles para sus planes reformistas.

Los ilustrados españoles, hombres receptivos, abiertos y realistas no se adormecen. Saben que hay que luchar en una España inmersa en plena decadencia colonial, pero saben también que han de enfrentarse a esa otra España, la de las clases privilegiadas, para la que todo cambio y progreso es traducido como merma de su preponderancia.

De este entorno surge el autor cuya faceta de escritor de Diarios nos interesa en este momento, Jovellanos.

Este ilustrado, por uno u otro motivo, en un momento determinado empieza a escribir un Diario, es decir, aun con todas las reservas del caso, escribe para sí. Solo ante el papel un día de agosto de 1790, comienza a resumir todo aquello que ha determinado su jornada y en estos Diarios que nacen hay un tema predominante: el viaje.

El viaje para los ilustrados se va a convertir en valiosa herramienta política porque la utilidad será su fundamento. Es lógico que esto sea así porque el pragmatismo imperante exigía conocer directamente la realidad del país para aplicar los remedios que ulteriormente se creyeran convenientes. Viajes, además, a los que no se enviaba a un personaje secundario sino al mejor preparado para que este acercamiento a la realidad fuera hecho con la mirada más certera.

Pero los Diarios de Jovellanos no son la única obra en la que se ve tratado ampliamente el viaje. Otros españoles ilustrados vislumbraron tierras ajenas y dejaron sus impresiones escritas.

Cuatro obras, dispares entre sí, hemos elegido para este breve cotejo: el "Diario de Viaje" de Alejandro Malaspina<sup>1</sup>; el "Diario" de Fernández de Moratín<sup>2</sup>, y "Apuntaciones sueitas de Inglaterra"<sup>3</sup>; y por ultimo "Noticia biográfica (Autobiografía)" de Juan Antonio Llorente.<sup>4</sup>

Debemos justificar esta elección, que unimos a los Diarios de Jovellanos<sup>5</sup>, pero antes de entrar en ello, queremos explicar una elocuente ausencia, la del "Viaje a España" de Antonio Ponz. A pesar del título, es bien conocido que se trata de un auténtico estudio de Arte Español aunque basado en datos fidedignos, incluso de viajes, (recuérdese al respecto la introducción de las "Cartas a Ponz" en la que el mismo Jovellanos nos habla de la petición que Ponz le había hecho en ese sentido), el título está plenamente literaturizado remitiendo el vocablo viaje a la metáfora que hiciera al lector hallarse presente ante el monumento citado y estudiado. Por todo ello hemos preferido dejar el estudio paralelo de Ponz y Jovellanos para otro trabajo en el que se analice la visión del arte que tuvo Jovellanos.

Explicada esta voluntaria ausencia, nos proponemos esbozar el perfil de los cuatro libros escogidos y las razones de su elección.

Del italiano-español Malaspina el título completo de su obra nos da, prácticamente, la clave de lo que fue su misión, "Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas Descubierta y Atrevida, al mando de los capitanes de navio D. Alejandro Malaspina y D. José Bustamante y Guerra, desde 1789 a 1794". Malaspina, experto marino y destacado guerrero naval al lado de España, fue propuesto por el Ministro de Marina, Valdés, para realizar una expedición que explorase las costas de las posesiones españolas en América y Australia cuya finalidad era trazar un mapa geográfico fiable y ahondar en aspectos físicos, políticos y comerciales del litoral recorrido.

Incluirlo el primero en nuestra lista se debe a una razón evidente, es un puro y auténtico Diario de viaje, desarrollado en los mismo años que Jovellanos escribió los suyos. Otras muchas concomitancias encontramos a la hora de establecer un paralelismo que quedarán expuestas más abajo.

El mismo Malaspina introduce su obra con un "Discurso Preliminar"<sup>6</sup> que nos servirá de base para comenzar el estudio.

Fija en primer lugar el objeto del viaje distinguiéndolo de los realizados por ingleses y franceses en épocas precedentes; no se trata en este caso de un viaje de descubrimiento puesto que: "En el año de 1789, época en la cual se emprendió el viaje, (...) ya el globo habitable podía considerarse enteramente conocido"<sup>7</sup>

(1) Alejandro Malaspina *Diario de viaje*. El Museo Universal. Madrid, 1984.

(2) Leandro Fernández de Moratín. *Diario. Mayo 1780-Marzo 1808*. Castalia. Madrid, 1968.

(3) Leandro Fernández de Moratín. *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*. Bruguera, Barcelona, 1984.

(4) Juan Antonio Llorente. *Noticia biográfica (Autobiografía)*. Taurus. Madrid. 1982.

(5) G. M. de Jovellanos "Diarios" en *Obras Completas*. BAE, tomos III y IV, Madrid 1956.

(6) Alejandro Malaspina. *Obra citada*, págs. 29 a 62.

(7) *Ibidem*, pág. 29.

Rechazado este objetivo, al igual que el ansia de riquezas, la celebridad, la novedad, etc., nos dará la precisa utilidad del viaje: "nuestras miras, (...) se dirigían al *conocimiento cabal* de unas posesiones inmensas, al prudente desprendimiento de las que fuesen inútiles o perniciosas y a la reunión precisa de los diferentes puntos de una Monarquía tan extendida (...)"<sup>8</sup>.

¿Podemos encontrar otras líneas de donde emanen más nitidamente las ideas de la Ilustración? Ese *conocimiento cabal* que hemos subrayado no es más que otra muestra de la necesidad, que tan presente está en los Diarios de Jovellanos, de conocer "in situ" los problemas para no otorgarles una solución fuera de la más estricta utilidad.

"¿Hay por ventura -nos dice Jovellanos- un medio más seguro de conocer bien los pueblos y provincias de un reino, que el de ir a los lugares mismos, y aplicar la observación a los objetos notables que se presenten?"<sup>9</sup>. No puede encontrarse mayor similitud entre ambos puntos de vista: la idea de viaje instrumental como medio de conocimiento de la realidad.

Y no es casualidad la mencionada coincidencia: la política reformista de la Ilustración (léase Jovellanos, Aranda y Floridablanca) tenía una clara conciencia de la necesidad de fundamentar geográficamente las directrices de Estado.

Pero, si la idea motriz es común a ambos autores, aún hay más puntos de coincidencia; pensemos, por ejemplo, en la propia redacción del Diario: "la descripción del viaje, o sea, el diario, -dice Malaspina- es por su naturaleza más bien cansado, pero es indispensable el dar una idea, aunque fuese mediana, del método seguido en nuestras tareas y particularmente de los objetos que han devorado el largo espacio de cinco años"<sup>10</sup>. Aquí encontramos otro de los hechos que lo asemejan a Jovellanos: consideraba Malaspina que ese diario de a bordo debiera haberle servido de base para, una vez en Madrid, de vuelta, reelaborar lo ya hecho y terminar lo que sólo había sido un trazo de su pluma. Lejos ya del hecho descrito, ocupado en graves menesteres, le faltó ánimo para darle una total forma literaria a su Diario.

Según se desprende de las propias palabras de Jovellanos al escribir el mencionado prólogo a las "Cartas a Ponz", su voluntad fue la de escribir un gran libro de viajes cuya base fueran las notas tomadas en sus Diarios.

La causa que impidió a ambos la realización de sus proyectos fue la misma: la privación de libertad.

También las razones que llevaron a ambos a la detención fueron oscuras y sobre todo "palaciegas". Personalmente creemos en una causa común: la absoluta incompreensión de unas mentes oscuras y cerradas a las frescas ideas que supontan un cambio de rumbo a la secular intransigencia política de España.

Si hasta aquí hemos hablado de coincidencias (espíritu o ideología común, diario de viaje en el estricto sentido de la palabra, deseo de desarrollar posterior-

(8) *Ibidem*, pág. 31.

(9) G. M. de Jovellanos. *Obras completas*. "Cartas a Don Antonio Ponz". Tomo II. BAE. Madrid, 1918, pág. 271.

(10) Alejandro Malaspina. *Obra cūda*, pág. 41.

mente sus impresiones, etc.), también es cierto que existen claras diferencias.

La primera de estas diferencias es el carácter esencialmente científico del viaje de Malaspina, su enorme preparación en este sentido, que superó con mucho las pretensiones del Ministro Valdés. Por su parte Jovellanos, aun siendo uno de los hombres de mayor preparación técnica de su época, no llega a la especialización de Malaspina, a pesar de que, en él, la mayor parte de sus viajes sean comisiones oficiales de inspección de construcción de obras públicas o minería.

La segunda diferencia quizás llegue a completar la primera: la envergadura geográfica de ambos viajes no puede tener comparación, por ello, tal vez Malaspina, ante tierras desconocidas, no puede fiar nada a la improvisación. Jovellanos recorriendo una y otra vez los mismos caminos, los de su país, es lógico que no necesitara una tan rigurosa preparación del viaje; los mil y un peligros ante los que se encuentra Malaspina sólo serán, comparativamente, molestias más o menos duras para Jovellanos.

De igual manera la inmensidad del recorrido de Malaspina le obliga necesariamente a prescindir de una tan meticulosa descripción de hechos y cosas como nos aporta Jovellanos. Queda al leer a Malaspina la sensación de grandiosidad y al leer a Jovellanos la de intimidad, la de aquel que recorre el entrañable rincón de su propia tierra. Grandes trazos en Malaspina, frente a pinceladas cortas en Jovellanos.

En el aspecto formal todo ello se ve reflejado: el tono eminentemente narrativo de Malaspina frente al casi "familiar" de Jovellanos; la división por jornadas del segundo, frente a la división en libros del primero; el largo párrafo de Malaspina en contraposición a la corta pero clara frase de Jovellanos. Lengua casi literaria en el primero y esencialmente funcional en el segundo.

Lo que quizá nunca sabremos es cómo hubieran resultado los diarios de Jovellanos si, como Malaspina, hubiera llegado al menos a una primera redacción dispuesta para la publicación.

Ingente la labor de ambos hombres, pero sin precedentes la que realizó Jovellanos llevando a cabo en su propia tierra lo que otros habían realizado en tierras lejanas. Aplicar el método del viaje para el conocimiento directo del país es un hecho sin precedentes no sólo en nuestras letras, sino en nuestra poética.

De carácter y tono muy diferente es la segunda obra con la que queremos establecer, si no comparación, si comunicación. Nos referimos, como ya hemos citado, al "Diario" de Leandro Fernández de Moratín.

Pero también es conocida la complejidad que encierra la palabra diario y como su único denominador común es el estar escrito por jornadas aunque estas no correspondan, en ocasiones, plenamente al día natural.

Ante el "Diario" de Moratín, y sobre todo en comparación con los de Jovellanos, nos encontramos con un hecho absolutamente diferente, a pesar de que las obras lleven similar título. A nuestro personal juicio el "Diario" de Moratín, si hoy por hoy tuviéramos que ponerle título, le daríamos el de agenda, pues nos encontramos un estilo que no puede recibir el calificativo de conciso, ni aun telegráfico, sino de auténticas abreviaturas que sirven de recordatorio personalísimo.

Veamos algunos ejemplos:

*"Septbre de 94. I cum Tineo, &, ad Costasano, Casino novo manger. / paseo; chez Factor.*

*2 cum Noguera in quidam Caserío videre picturas de Caracci, manger. / paseo ad flumen y chez Factor.*

*3 cum Bardaxi, paseo, manger / venerunt Tineo y Amprero; cum ils, returner, flumen gonfio; detour, in port Bonnonniae attendre, ici"*<sup>11</sup>.

Es indudable que el periodo que abarca este Diario (Mayo 1780 - Marzo 1808) aporta, a pesar de las cortas anotaciones, datos interesantísimos para la investigación de las obras de Moratín, especialmente en la edición que manejamos a cargo de Rene y Mireille Andioc, muy superior en todos los aspectos a la edición fragmentaria y deficiente que hiciera J. H. Hartzzenbusch en el tomo III de las "Obras Póstumas"<sup>12</sup>.

Es, por otra parte, este "Diario" un reflejo claro de tipo de vida de Moratín pero *"no se busque, (...), reflexiones, ni se esperen, como no sea bajo la forma elementalísima de un adverbio o de una interjección, las descripciones ni los pensamientos, que hacen el encanto de los Diarios de un Jovellanos"*<sup>13</sup>, dicen los Andioc en el prólogo.

Al margen del contenido, de la forma y del extremado estilo lacónico, apreciamos además dos importantes diferencias. La primera de ellas, el método seguido en la escritura de los Diarios, que, parece demostrado, en los de Moratín eran anotados en pequeñas hojas sueltas que fueron pasadas a limpio posteriormente, mientras que Jovellanos habla en varias ocasiones de su cuaderno (bien del olvido, bien de su comienzo al inicio de un viaje).

Apreciamos, pues, un sentir más consciente en la escritura del Diario de Jovellanos, connotación menos provisional, un carácter metódico y ordenado diferente de Moratín.

Otro hecho que diferencia las dos obras es el vocabulario, o mejor, la lengua empleada; en el caso de Jovellanos, un español claro, conciso y de alta precisión en todos los niveles lingüístico-funcionales. Moratín, en cambio, mezcla con una innegable gracia español, francés, italiano, inglés, latín e incluso latín macarrónico (remittimos al texto anteriormente citado).

Pero este mismo hecho nos lleva a encontrar ciertas analogías entre ambos hombres del XVIII: Jovellanos a medida que progresa en la escritura de sus Diarios amplía su caudal de conocimientos y, así, se hacen más precisas sus observaciones sobre lo visto y vivido en sus viajes. En Moratín, de una forma curiosa, encontramos un fenómeno parecido. Durante los años que escribe el "Diario" viajará por Francia, Inglaterra e Italia y *"el vocabulario se enriquece de voces extranjeras conforme va descubriendo el autor nuevos países."*<sup>14</sup>

(11) Leandro Fernández de Moratín. "Diario". Obra citada, pág. 133.

(12) *Obras Póstumas de D. Leandro F. de Moratín*. Madrid, 1867, III, pág. 230.

(13) Leandro Fernández de Moratín. "Diario". Obra citada. Introducción de Rene y Mireille Andioc. Pág. 10.

(14) *Ibidem*, pág. 13.

Hay formas muy diferentes de que el viaje, en su sentido más amplio, vaya formando un poso indeleble en la mente de quien lo hace, y esta peculiar manera de reflejarlo Moratín es perfectamente válida.

Luego el viaje, aun entrevisto con perspectivas diferentes, está presente tanto en los Diarios de Jovellanos como en el de Moratín. Es más, la única ocasión en la que Moratín parece ampliar su estilo telegráfico la ocupa precisamente un viaje esporádico al sur de Francia. En estos párrafos su forma cambia y ahí sí encontramos una similitud grande con las descripciones de Jovellanos. Leamos atentamente dos textos paralelos:

#### Moratín

*"Carcasona, tres ciudades, la antigua con su fortificación, un gran barrio y la moderna rodeada de un murallón alto (...)*

*Tolosa, ningún edificio considerable fuera del capitolio que viene de capitolus, ni Iglesias, desembocadura del canal y el de Briennes, cascada, puente, puerta ridícula e inscripción"<sup>15</sup>.*

#### Jovellanos

*"Madrugada; salida a las seis y media. Legua y media a Cenicero, patria de los Nestares; vimos su casa; grande con armas y no moderna. Legua y media a Montalvo.*

*Media a la Estrella, nos apeamos; (...) un claustro pintado al fresco por Juan Fernández Navarrete, el Mudo; bellísimo retablo de arquitectura; tres cuerpos"<sup>16</sup>.*

El mismo tipo de puntuación, el mismo uso del sustantivo nuclear modificado unicamente por un adjetivo contundente, la misma organización lógica a la hora de la descripción. Luego se puede concluir que en una misma situación y desarrollado el esquema inicial de Moratín, ambos aprehenderan el mismo concepto de viaje. Aparentemente tan dispares los dos Diarios, hay sin embargo un trasfondo común que guiaba, según creemos, la misma ideología ante el hecho del viaje.

No queremos adelantarnos a lo que serán las conclusiones de este trabajo, pero afirmamos ya que la narración del viaje depende del espíritu con que se emprenda y que, pese a las aparentes diferencias, si nos adentramos en un análisis más profundo, hallaremos multitud de afinidades producto de una época y, sobre todo, un pensamiento común. Es obvio que este pensamiento, en el caso que tratamos, recibe el nombre de Ilustración.

(15) Leandro Fernández de Moratín. "Diario". Obra citada, pág. 73-74.

(16) G. M. de Jovellanos. "Diarios". Tomo III. Obra citada, pág. 265.

Aún se da otro extremo que quisiéramos precisar: anteriormente hemos hablado del deseo que parecen encerrar los Diarios de Jovellanos de verse en su día reelaborados y convertidos en auténticos tratados; en este aspecto destacábamos las "Cartas a D. Antonio Ponz", único lugar en que parece haberse llevado a la realidad dicho proyecto.

Creemos que este mismo deseo subyace en el Diario de Moratín si bien aquí la "escritura-recuerdo" es aún más esquemática. Pero Moratín sí pudo llevar a cabo su deseo como lo demuestran su "Viaje de Italia" o "Apuntaciones sueltas de Inglaterra".

Sería interesante hacer algunas aclaraciones sobre este último libro. No hay en él forma de diario, ni tampoco, al menos formalmente, tiene que ver con un libro de viajes; puede definirse su temática como anécdotas entresacadas de su estancia en Inglaterra. Es más, llegamos a pensar en un libro de tipo costumbrista en el que se cuentan todos aquellos hábitos, que, por su diferencia frente a los españoles, le llaman al autor la atención.

Dividido en lo que llama cuadernos, cuenta en breves epígrafes algunos hechos curiosos sin relación entre sí.

Hemos dicho que, aparentemente, no es un libro de viajes puesto que ni se nombra en él el procedimiento para llegar al país ni sus andanzas por este; no interesa sino la observación directa una vez alcanzada la meta.

Pero, pese a su aparente carácter de anécdota, si observamos la temática tratada nos da idea de la amplitud de miras y del tono utilitario y didáctico del libro. Profundizando en ello llegamos a penetrar sus auténticos intereses, no tan diferentes de Jovellanos, ya que en definitiva es un libro de viajes en el que se ha llegado a su esencia desarmandolo de su estricta armazón viajera, es decir, de las circunstancias puramente organizativas y materiales del viaje quedándose con lo observado una vez instalado en el lugar.

Ejemplo claro de ello lo tendríamos en numerosos capítulos: la descripción de la catedral de San Pablo<sup>17</sup>, tratado sobre cartones<sup>18</sup>, las citas de Cook<sup>19</sup>, descripción de medios de transporte<sup>20</sup>, excursiones realizadas por el Támesis<sup>21</sup>.

Si lo comparamos con la temática de Jovellanos llegaremos pronto a una conclusión: interesa en ambos casos el conocimiento completo y directo del país; luego, si eludimos la forma, nos hallamos ante un auténtico libro de viajes, del que se ha decantado la estructura primera para extraer lo fundamental.

Un libro de esencial importancia hemos dejado para el final en este cotejo que establecemos, nos referimos a "Noticia Biográfica" de Juan Antonio Llorente.

(17) Leandro Fernández de Moratín. *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*. Obra citada, pág. 20.

(18) *Ibidem*, pág. 44.

(19) *Ibidem*, pág. 42.

(20) *Ibidem*, págs. 65 y 95.

(21) *Ibidem*, pág. 80.

Basta una primera lectura del libro para percatarse de que esta obra difiere básicamente de las anteriores en un aspecto elemental: no es un Diario sino unas Memorias, es más, unas Memorias escritas como autodefensa, integradas en ese grupo de Memorias justificativas del reinado de Fernando VII que tan objetivamente han sido estudiadas por Artola<sup>22</sup> y tan largo tiempo olvidadas, quizás por la inclusión de Menéndez Pelayo entre sus Heterodoxos.

Dos hechos fundamentales darán lugar al exilio francés de este ilustrado: en primer lugar su servicio al rey José, y en segundo el hecho de convertirse en historiador de la Inquisición, toda vez que esta había sido suprimida. Grandes son las polémicas que estos acontecimientos levantaron respecto a la naturaleza de este personaje, sacerdote católico y francmasón, y evidente es su intento de justificación en las Memorias; hablando de su servicio al rey francés nos dice que esto mismo fue llevado a cabo por otras gentes de diferente condición "*sin que a los grandes sirva de obstáculo haber servido al rey José durante casi todo el mes de Julio de aquel año, ni a los consejeros el haber hecho por espacio de mucho tiempo lo mismo*"<sup>23</sup>

Hemos dado por supuestas las diferencias entre Memorias y Diarios; estas diferencias se basan en diversos aspectos: las Memorias están escritas a posteriori, cuando los hechos que se narran se han visto desarrollados en su actividad, por ello se basan precisamente en una memoria que actúa de forma inconsciente selectivamente y que, por ser retrospectiva, reinterpreta los sucesos.

También el estilo cambia al ser contada la vida en grandes panorámicas, de forma más farragosa y menos detallista que en los Diarios.

Otra gran diferencia entre ambos géneros es, en este caso que nos ocupa, la explicación de las intrigas políticas y religiosas. En los Diarios (de Jovellanos, se entiende) sólo las podemos comprender si conocemos previamente los acontecimientos, puesto que aparecen únicamente opiniones personales sin narración expresa del hecho en sí.

Hasta aquí movería nuestra pluma las diferencias existentes entre ambos autores, pero si hemos incluido este libro de Llorente en la parte comparativa es porque, a nuestro juicio, hay elementos comunes con el autor sobre el que establecemos la comparación. Salvamos las concomitancias entre vida, cultura, ideología y época para centrarnos en el aspecto viajero que en definitiva es nuestro objetivo prioritario.

Del viajar de Llorente nos queda constancia en dos sentidos: los viajes que realizó con el rey José, mencionados únicamente en su obra, y el relato detallado del "Viaje a Francia", dentro de sus Memorias.

Entre el primer tipo de viaje escogemos el que él mismo cita, a la Rioja: "*En Agosto de 1808, estando yo en Vitoria, y el rey José en Miranda de Ebro, me escribió una carta mandándome acompañarle en su viaje a la Rioja*"<sup>24</sup>

(22) Miguel Artola (ed.) *Memorias de tiempo de Fernando VII*. Madrid. "Biblioteca de Autores Españoles" 1957, volúmenes 97 y 98.

(23) Juan Antonio Llorente *Noticia biográfica*. Obra citada, pág. 111.

(24) *Ibidem*, pág. 112.

Sigue a continuación una detenida descripción de lo útil de este periplo para sus compatriotas al resolver ciertos abusos que los franceses habían cometido.

El hecho común es, sin embargo, el viaje oficial, en una comisión de carácter público en la que no se elige ni el punto de destino ni el itinerario.

Pero es en el artículo VI de su libro, "Viaje a Francia en 1813"<sup>25</sup>, donde comienza nuestro verdadero interés. "En Julio de 1813 -dice Llorente- salí de Zaragoza para Francia por Camfrán y Olerón, huyendo de los peligros de la anarquía y ferocidad que prevé próxima en aquella ciudad y demás pueblos de España, con motivo de la retirada del ejército francés"<sup>26</sup>

El motivo del viaje es forzado por los acontecimientos: la huida para evitar represalias. Mas este obligado viaje no será sólo para encontrar la tranquilidad política. El hombre acostumbrado a utilizar el viaje como instrumento de conocimiento no olvidará su propósito ni en las más adversas circunstancias y, así, "después de haber visto con gran placer algunas hermosas ciudades del Mediodía de la Francia, (...), vine a París en marzo de 1814, por conocer personalmente algunos sabios, perfeccionar mis ideas con su trato, gozar de las riquísimas bibliotecas, y al mismo tiempo ver la Corte más brillante de Europa(...)"<sup>27</sup>

La preocupación del ilustrado, se ha repetido en distintas ocasiones, es lograr la felicidad del pueblo, es decir, su prosperidad y bienestar; por ello no describe Llorente la Corte Francesa, ni sus museos, y en cambio nos detalla con toda precisión, cumplidamente, las obras de saneamiento en la ciudad.

La cultura es necesaria, pero es básico el buen funcionamiento de una infraestructura sanitaria ya que una ciudad limpia y hermosa facilitará la llegada a la felicidad de sus habitantes.<sup>28</sup>

Al igual que Jovellanos contrastará ciudades, en este caso París y Londres<sup>29</sup>, pero a diferencia de Jovellanos, al no tratarse de ciudades o pueblos españoles, eludirá conclusiones sociales y económicas pues no está en su mano el aprovechamiento pragmático de lo observado y, tal vez por la misma razón, se detendrá casi exclusivamente en su extensión, distribución y grandes monumentos.

Dos aspectos más lo acercan a Jovellanos: el curioso ejemplo viajero que emplea para dejar constancia de la forma de llegar al fondo de sus investigaciones, en este caso el origen de los Borbones que después plasmó en la obra "Ilustración del

(25) *Ibidem*, págs. 124 y siguientes.

(26) *Ibidem*, pág. 124.

(27) *Ibidem*, págs. 124-125.

(28) Buen ejemplo de lo dicho es el siguiente texto. "Los albañales o sumideros se multiplicarán de manera que las aguas corran bajo el empedrado (...). También será mayor el número de los carros de la basura y se les mandará madrugara más a recogerla". Juan Antonio Llorente. *Noticia biográfica*. Obra citada, pág. 125.

(29) *Ibidem*, pág. 127.

árbol genealógico de rey de España Fernando VII", "*Jamás en semejante ocasión —compara metafóricamente— me he quedado a mitad del camino de la ciudad, objeto de mi viaje*"<sup>30</sup>.

Quien así opina, muy claro debió tener cuál era la actitud del viajero frente a una ciudad desconocida y cómo bajo un aspecto integral debía hacerla suya.

Antes de pasar al último aspecto comparativo tratado quisieramos dejar constancia de un hecho tangencial pero de honda significación: coincide en el destierro con Jovellanos al intentar su reivindicación mediante un abultado número de cartas que, escritas desde su exilio, intentan conseguirla.

El hecho final a que aludíamos preferimos enunciarlo con una cita textual: "*En mis viajes he solido escribir Diarios. Entre mis papeles se podrán hallar los del viaje de Valencia, Zaragoza y Francia. Entre los de España, el de Bayona del año 1808, que contiene algunas noticias interesantes para la historia de la revolucion española*"<sup>31</sup>.

El proceso se invierte respecto a Jovellanos: si este manifiesta el deseo de utilizar sus Diarios en obras posteriores, Llorente cita los diarios desde esa obra ya escrita.

Pero aún hay más, Llorente habla expresamente de los Diarios escritos en sus viajes. Existe, pues, una motivación común en ambos autores: no dejar a la memoria las impresiones del viaje, ya que este encierra por él mismo un alto contenido de información utilizable que sólo será fiablemente usada si se da una constancia escrita. Es cierto entonces el hecho de que el viaje del ilustrado es inseparable del diario, manifestado en obra escrita de una u otra forma, pero siempre testigo fiel para posteriores usos.

Lo penoso del caso de Llorente es que, pese a esa referencia, sus diarios no están publicados, ni tan siquiera son conocidos por los eruditos. Prueba de ello es que en el "Ensayo Bibliográfico" de Emil van der Vekene, "Obras impresas de Juan Antonio Llorente"<sup>32</sup>, no aparecen citados dichos diarios.

Estas cuatro obras comentadas, cinco si como es lógico incluimos los Diarios de Jovellanos, difieren en su estructura básica aunque presentan una línea general común que es aquella que intentamos destacar ahora: podemos hablar en todas de libros de viaje. Distinguimos la suerte peculiar de cada una de ellas: el viaje estrictamente técnico de Malaspina; el viaje anotado con palabras-símbolo capaces de hacerlo revivir en la memoria, como las que aparecen en el "Diario de Moratín"; el entresacar de la estructura de viaje las anécdotas y hechos conocidos más importantes (las "Apuntaciones sueltas de Inglaterra" de Moratín); el viaje incluido en la autobiografía, como el de Llorente; o el viaje por el propio suelo patrio, descubriendo su realidad para hacer posible la solución de los problemas, de Jovellanos.

(30) *Ibidem*, pág. 127.

(31) *Ibidem*, pág. 136.

(32) *Ibidem*, págs. 29 a 46.

Si hemos dicho que todas estas obras, de modo general o parcial, pueden ser denominadas libros de viajes, aun podemos precisar que en los cinco libros la idea motriz del viaje es la misma: utilidad, pese a estar concebida esta bajo aspectos muy diferentes.

Donde más difícil se hace ver la utilidad inmediata es en el caso de Moratín, ya que ni se ve precisado a emprender el viaje (Llorente o Jovellanos), ni es encargado de una misión técnica cuyo cumplimiento exija el viaje (Malaspina o Jovellanos); pero, si ahondamos en la filosofía ilustrada, hartas veces ha sido explicado el concepto de viaje educacional, útil a la persona que lo realiza porque lo convertirá en transmisor de aquello que ve y aprende y que más tarde, plasmado en escritura, podrá servir de conocimiento a todos aquellos cuya vida no les haya ofrecido esta posibilidad.

Recuérdese que no es nuestra conclusión, sino que avalamos nuestras palabras con las del mismo Jovellanos en "Cartas a Ponz"<sup>33</sup>. Entonces, bajo este amplio punto de vista de la palabra "utilidad" aparecen ambas obras de Moratín.

Otro hecho común a las obras comentadas sera la motivación predominante que tendrá el tema del viaje. En su totalidad o en parte puede decirse que la fuerza impulsora ha sido la narración del viaje.

Llegando al fin del razonamiento establecemos una serie de puntos con los cuales queda dibujado el perfil de estas obras:

- 1º) que esté o no presente el viaje.
- 2º) que esté redactada o no en forma de diario
- 3º) que el viaje constituya una misión oficial o no
- 4º) que el viaje presente carácter de utilidad o no
- 5º) que el viaje incluya el destierro o no
- 6º) que sea por España o no
- 7º) que intente conocer el lugar visitado o no
- 8º) que la descripción del viaje dé lugar a otra obra o no
- 9º) que esté la descripción del viaje dentro de la narrativa o no
- 10º) que se escriba en español o en otras lenguas
- 11º) que la obra incluya elementos autobiográficos o no
- 12º) viaje aislado o sucesión de viajes

Expresadas estas características de forma gráfica, considerando la primera parte de la cuestión como positiva y la segunda como negativa, quedaría representado así:

(33) "¿Hay por ventura un medio más seguro de conocer bien los pueblos y provincias de un reino, que el de ir a los lugares mismos (...)? ¿Qué beneficio, pues, no hará a este especie de gentes el que después de haber viajado por algún país, y estudiado cuidadosamente su naturaleza, su estado y relaciones, les comunica generosamente sus observaciones?". Gaspar Melchor de Jovellanos. "Cartas a Don Antonio Ponz". Prólogo. *Obras completas*. BAE. Tomo II. Madrid, 1918, pág. 271.

VIAJE	Diario Malaspina	Diario Moratín	Apuntaciones sueltas sobre Inglaterra. Moratín	Noticia biográfica. Llorente	Diarios Jovellanos
viaje-no viaje	+	+	+	+	+
diario-no diario	+	+	-	-	+
misión oficial- no oficial	+	-	-	+ -	+ -
destierro- no destierro	-	-	-	+	+
utilidad-no utilidad	+	+	+	+	+
por España- fuera de España	-	-	-	-	+
conocer lugar- no conocer	+	+	+	+	+
da lugar otra obra- no da lugar	-	+	-	-	-
narrativo- no narrativo	+	-	+	+	+
En español- otras lenguas	+	-	+	+	+
otros elementos auto- biograficos-no autobio- gráfico	-	+	-	+	+
viaje aislado- sucesión de viajes	+	-	+	+	-

Convirtiendo otra vez en palabras lo que ofrecemos de manera visual, los resultados, si tomamos como base los Diarios de Jovellanos, serán los siguientes:

- 1) Todas estas obras coinciden en su esencia viajera
- 2) Los Diarios de Jovellanos se unen a los de Malaspina y Moratín como diarios propiamente dichos
- 3) Jovellanos y Llorente al hablarnos de distintos viajes caen en la ambigüe-

dad ya que realizaron misiones oficiales junto a particulares o de mera necesidad personal.

4) Pese al encarcelamiento de Malaspina sólo Llorente y Jovellanos nos dejarán testimonio de sus viajes de exilados

5) El carácter de utilidad, con las precisiones antedichas, estará presente en todos los libros.

6) La enorme diferencia de Jovellanos frente al resto de los autores se deberá al carácter exclusivamente nacional de los viajes.

7) Todos intentarán, de forma diferente, conocer el lugar visitado.

8) Sólo el Diario de Moratín dará a luz un tipo de obra posterior que, en embrión, está ya contenida en la primera.

9) A excepción de las sencillas anotaciones del "Diario" de Moratín (salvando textos como el que hemos ofrecido) poseen todas un carácter narrativo.

10) Sólo Moratín en su "Diario" empleará, si no otra lengua, sí palabras de otras lenguas como forma de comunicación habitual

11) Además del contenido viajero, la obra ofrece otras estampas de la vida del autor en el caso de Moratín ("Diarios"), Llorente y Jovellanos.

12) Sólo en el caso de Moratín ("Diarios") y Jovellanos se describirá, según el estilo personal de cada uno, más de un viaje.

En conclusión última y resumida: un objetivo común para estos autores, el viaje, y en cambio, personales formas de expresarlo a través de sus obras.

**POESIA Y NARRATIVA EN MIRO:  
EN TORNO A SUS CUENTOS**

**FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA  
UNIVERSIDAD DE MURCIA**





Con frecuencia han sido puestos en relación cuento y poesía como géneros de indudable parentesco. Parece como si la brevedad del género cuento fuese la ideal para dar cabida a sentimientos poéticos que no serían habituales en los espacios amplios de una novela extensa. Si nos aproximamos a los grandes autores españoles de cuentos del siglo XIX no es difícil percibir en ellos una clara tendencia a la poetización, que no existe en sus novelas extensas. Leopoldo Alas, Clarín, podría representar un buen ejemplo de lo que decimos si tenemos en cuenta algunos de sus relatos breves como *Doña Berta* o *Pipá*, que en realidad son dos novelettes o cuentos largos, como especificó Mariano Baquero Goyanes <sup>1</sup>, o en *Adiós, Cordera*, por ejemplo, tal y como hemos tenido ocasión de estudiar en otro lugar <sup>2</sup>.

Deliberadamente, hemos citado a Clarín y dos de sus creaciones más entrañables (*Pipá* y *Adiós, Cordera*) porque en estas dos obrillas funciona como elemento provocador de la sensibilidad poética el mundo de los niños. Justamente, a la hora de efectuar una relación entre poesía y narrativa en Gabriel Miró se nos aparecen sus cuentos con niños como protagonistas como aquellas creaciones en las que, con tanta fuerza, aparece un mundo lírico determinado. En un recordado estudio excepcional, Baquero Goyanes, al ocuparse de los cuentos de Miró <sup>3</sup> alude en lo que constituye un trabajo lleno de sugerencias y posibilidades de ampliación, a todas las especies de cuentos cultivados por el autor alicantino, a las imprecisiones de carácter genérico y a otros muchos problemas. Pero es cierto que el punto de partida —no podía ser de otra forma— es el comentario de una realidad: la condición de poeta de Gabriel Miró, *malgré lui*, a la que Jorge Guillén aludía en una frecuentemente citada dedicatoria al "único gran poeta que no quiere serlo" <sup>4</sup>, realidad muy asumida por los poetas del 27 <sup>5</sup> y reflejada en el hecho de que tanto Guillén como Dámaso Alonso incluyesen sus estudios sobre Miró, respectivamente, en sus libros *Lenguaje y poesía* <sup>6</sup> y *Poetas españoles contemporáneos* <sup>7</sup>. Como muy bien recuerda Baquero Goyanes, "naturalmente, la poesía puede existir —y, de hecho, existe— fuera del verso, como lo acre-

- (1) "Los 'cuentos largos' de Clarín", *Los Cuadernos del Norte*, 7, 1981, p. 71 ss.
- (2) F. J. Díez de Revenga, "Poesía y novela en Clarín: en torno a 'Doña Berta' y otros relatos breves de Leopoldo Alas", Congreso Internacional *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Universidad, Oviedo, 1985.
- (3) "Los cuentos de Gabriel Miró" en *La novela lírica*, ed. de Darío Villanueva, El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1983, vol I.
- (4) M. Baquero Goyanes, "Los cuentos de Miró", p. 221.
- (5) F. J. Díez de Revenga, "Gabriel Miró y los poetas del 27", *Homenaje a Gabriel Miró*, Universidad, Alicante, 1979.
- (6) "Lenguaje suficiente: Gabriel Miró", *Lenguaje y poesía*, Revista de Occidente, Madrid, 1962.
- (7) "Gabriel Miró en mi recuerdo", *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 3ª edic., 1969.

ditan tantas y tan bellisimas prosas mironianas" <sup>8</sup>. También es cierto que el exceso de tendencias poéticas perjudicó a Miró e incidió bastante en la imprecisión genérica a que antes hemos aludido: "Su naturaleza lírica y meditativa —escribe Baquero— parecía la más capacitada para hacer de él un excelente cuentista. Pero esta fuerza suya era, a la vez, su debilidad. Una excesiva propensión a lo lírico-meditativo, como algo capaz de resolverse en estático descriptivismo, suponía un riesgo de completo alejamiento del cuento" <sup>9</sup>.

Habida cuenta de tan certeras observaciones y de otras muchas que se encuentran en el citado trabajo, al que remitimos, vamos, en las páginas que siguen, a buscar ese poeta en tres relatos breves, y a tratar de justificar su constante deseo manifestado en diferentes ocasiones de ser más novelista que poeta. Tales tres relatos se acogen bien al concepto de cuento y su lirismo vendría propiciado por la presencia del mundo de los niños. Se trata de los titulados *La niña del cuévano*, *El señor Cuenca y su sucesor* y *La nena de la tos ferina*, que quizá podríamos poner en relación por su temperatura, por su ambientación, con los relatos antes citados *Pipá y Adiós*, *Cordera*. Porque igual que estos relatos de Clarín, se diferencian entre sí por su finalidad, su argumento y aun su intención, pero entre todos ellos existe la relación de presentarnos un mundo común, no obligatoriamente sentimental, sino entranado en un claro sentimiento de solidaridad ante el desvalimiento de la infancia que Miró expresó en más de una ocasión.

Pero, dejando a un lado las circunstancias temáticas, nos interesa ahora destacar aspectos técnicos que tienen como importante componente a lo poético, entendido éste como conjunto de recursos que son capaces de crear un determinado clima sensitivo más propio de la poesía que de la narrativa. Son los tres cuentos que nos ocupan obras de distinto tiempo, de años distanciados, y nos revelan por ello una notable evolución en aspectos técnicos y estilísticos. De 1901 es *La niña del cuévano*, que fue recogido por los editores de Miró en *Corpus y otros cuentos* <sup>10</sup>; de 1908 es *El señor Cuenca y su sucesor*, incluido por su autor en el *Libro de Sigüenza* <sup>11</sup>, y de 1919, *La nena de la tos ferina*, añadida por Miró al *Libro de Sigüenza* dentro del capítulo final de *Simulaciones* <sup>12</sup>. Curiosamente hemos de advertir que cada uno de estos tres cuentos se produce en épocas diferentes con una distancia entre ellos de entre siete y once años. Por eso, los rasgos comunes nos resultan reveladores del gusto por unas técnicas que son inherentes a la mayor parte de los cuentos-cuentos de Miro.

La primera nota destacable, desde el punto de vista estructural, que nos pone en contacto con una determinada temperatura lírica es la inevitable obertura descriptivo-poética que nos introduce en ambiente. En el primero de los cuentos apa-

(8) "Los cuentos de Gabriel Miró", p. 221.

(9) "Los cuentos de Gabriel Miró", p. 229.

(10) Gabriel Miró, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1969, p. 80. En adelante *O. C.*

(11) *O. C.*, p. 571.

(12) *O. C.*, p. 658.

rece uno de tantos inicios propios de Miró y de otros prosistas de su tiempo. Desde luego, entre ellos, debe citarse siempre el nombre de Azorn. Se trata de una descripción estática de un paisaje: "estábamos acostados en las sombras, leves y movedizas, de las acacias, cuyo ramaje desmayaba por la graciosa pesadumbre de la flor. -Era en la soledad de la siesta. Veíamos caer alas secas de flores, y quedaban sobre nuestras frentes, o nuestras ropas, o en la tierra, y aquí las invadían prontamente las hormigas, que luego las dejaban; entonces venía algún codicioso gusanito; cerca de la marchita blancura se detenía, como acometido de súbita desconfianza (...) las flores no tenían el olor que ofrecen en la frescura de la tarde, olor místico, de novia besada, sino olor de bananal, de hierba caliente. Mirando a lo alto del cielo parecían colgar con dulzura los racimos nevados, y en el íntimo y delicioso claustro de las hojas sonreaba un estremecimiento de abejas" <sup>13</sup>.

En *El señor Cuenca* las técnicas han avanzado y, aunque la descripción permanece, hay, sin embargo, algo que la hace distinta. Un tren le concede dinamicidad. Es un paisaje que pasa ante una ventanilla, que trascurre ante nosotros. La técnica no es nueva, pero los resultados sí, porque está impregnada la tal descripción de notable subjetivismo, aunque de esto trataremos más adelante: "Pasaba ya el tren por la llanada de la huerta de Oriñuela. Se iban deslizado, desplegándose hacia atrás, los cáñamos, altos, apretados, oscuros, los naranjos tupidos, las sendas entre ribazos verdes, las barracas de escombros en calado y techos de "mantos" apoyándose en leños sin dolar, todavía con la hermosa rudeza de árboles vivos; los caminos angostos, y a lo lejos la carreta con su carga de verdura olorosa; a la sombra de un olmo, dos vacas cortezosas de estiércol, echadas en la tierra rozando cañas tiernas de maíz; las sierras rapadas, que entran su costillaje de roca viva, yerma, hasta la húmeda blancura de los banales, y luego se apartan con las faldas ensangrentadas por los sequeros de ñoras (...)" <sup>14</sup>.

La tercera obertura difiere bastante de las anteriores, sobre todo por una razón bien clara. El paisaje rural ha sido sustituido por el urbano, por la fantasía, la imaginación, el sentido sublimador de la realidad urbana que ya hemos estudiado en otro lugar <sup>15</sup>, y que hace de los objetos que pueblan la ciudad algo notablemente distinto. Sigüenza, como protagonista, toma también parte en el relato y subjetiviza la descripción inicial del paisaje: "De lejos, de una casa nueva, que remata una torrecilla india con cuatro águilas de fundición, vienen por las noches atravesando un solar vallado, aullidos de ahogo. Y la noche, tan inmóvil, tan dulce, se estremece de hipo. -Sigüenza deja su lectura y acude para mirar (...)" <sup>16</sup>.

Las tres descripciones crean un determinado clima poético. No sería posible demostrar una cosa así si no existiese tras cada una de ellas, una estructura inmediata-

(13) O. C., p. 80.

(14) O. C., p. 571.

(15) F. J. Díez de Revenga, "Miró y la ciudad: una nueva perspectiva", *Monteagudo*, 65, 1979.

(16) O. C., p. 658.

mente producida de carácter subjetivizador. No se trata de unas descripciones convertidas en meros decorados o telones de fondo. Miró hace funcionar rápidamente técnicas subjetivistas que, quizá, son menos preceptibles en *La niña del cuévano*, posiblemente por su nacimiento o datación más tempranos. Aun así hay una primera persona del plural que nos obliga de forma simple a contemplar una determinada subjetividad: "esperábamos en las afueras de la ciudad un carruaje, porque nos marchábamos a un pueblecito, y bajo las acacias nos acostamos porque había sombra. Delante comenzaba el mar, de aguas quietas, fundidas en láminas pulidas como tendida niebla"<sup>17</sup>.

Mucho más clara está la intención personalizadora en *El señor Cuenca*, cuyo más poderoso efecto se consigue por el manifiesto autobiografismo contenido en los dos relatos superpuestos: el que funciona como marco y el desarrollado tras hacer funcionar un dispositivo retardatario o *flash-back*. La presencia de la mención del Colegio de los Jesuitas de Orihuela actúa como un resorte determinante de que se está tratando de recuerdos vividos: "Sigüenza contemplaba la tarde, angustiado, enfermo de tristeza, una tristeza tan acerba, tan densa, que le parecía que no era solo un sentimiento suyo, sino que tenía una realidad propia, separada, grande, más fuerte que nuestra alma; la tristeza se le incorporaba de todo lo que veía, porque la vega, sus humos, sus árboles, los montes y el cielo, todo estaba hecho, cuajado de tristeza; la misma que le oprimía siendo chiquillo, cuando vestido de uniforme de colegial (...)"<sup>18</sup>.

Texto contemplativo e intimista que prueba bien claramente la intención del autor en relación con posiciones autobiográficas determinadoras del lirismo de todo el cuento. La frase introductoria "Sigüenza contemplaba la tarde angustiado" tiene en *La nena de la tos ferina* una representación parecida en "Sigüenza deja su lectura para mirar..." "¡Qué delicia la del cielo enjoyado, la del silencio después del aullido! Y al remover otra página se vuelve con recelo hacia el foscuro de la casa de las cuatro águilas. No es posible que los clamores salgan de ese edificio de elegancia dominguera. Pero de allí vienen siempre. Nadie hace caso. Lo que da miedo, el miedo de padecer, es que en estos gritos convulsos de estrangulación se ven uñas de las manos que se hincan para aguantarse, para resistir desesperadamente, y el alarido de bestia se agota en una queja de garganta frágil de hija"<sup>19</sup>.

Los tres cuentos tienen un argumento propio y bien diferente. Desde el punto de vista genérico responden a lo que modernamente podríamos entender por cuento, ya que contienen una historia más o menos ficticia y recurren a técnicas propias del género. Miró es consciente en los tres relatos de que los diferentes medios utilizados han llegado a provocar un clima excesivamente poético. Esa debilidad de la que hablaba Baquero Goyanes puede dar al traste con los tres argumentos si no se tomaran

(17) O. C., p. 80.

(18) O. C., p. 572.

(19) O. C., p. 658.

unas medidas por parte de Miró singularmente efectivas en busca de lo que los preceptos clásicos disponían o decretaban: la verosimilitud. Se preparan así unos finales realistas, en el sentido más primario de la palabra, que se organizan con un fin despoetizador, de manera que la mayor prueba de la tendencia poetizadora de Miró en estos cuentos se presenta justamente en su empeño final de hacer funcionar unos resortes desidealizadores que lo aproximarán más a la gran tradición decimonónica de nuestro cuento y novela realista. El único gran poeta que no quiere serlo, en palabras de Jorge Guillén, deja ver sus intenciones en los tres finales de los tres cuentos que nos ocupan.

Recordemos un poco el desarrollo de los tres relatos. En el primero aparece una niña vendiendo un cuévano. Unos caminantes conversan con ella y van fabricando en su imaginación una realidad de la niña más o menos dramático-sentimentaloide, que culmina en el irónico ante-final: "*No terminamos, porque la rapaza se levantó. -Nosotros estábamos conmovidos, alborozados. ¡Habíamos redimido un alma del pecado de no amar! Vimos a la pobre niña trasformada...*"<sup>20</sup> Detenemos aquí la acción y pasamos a *El señor Cuenca*: todo un mundo de intemado ha creado un clima de especial emoción y sencilla solidaridad con el desvalido. Los días y el silencio han creado un clima de tristeza y de dolor. El cuento ha llegado a su fin y ha tenido un desenlace rápido y escalofriante, típicamente mironiano. Hay un ante-final cargado de fuerte lirismo y emoción: "*En el presbiterio había un ataúd estrecho, blanco, rodeado de cirios, y dentro de la caja, muy amarillo y muy largo, vi al pobre señor Cuenca que me sonrió, ¡a mí me sonrió, lo juro!, y me sonreía como mostrándome sus pantaloncitos largos del uniforme de gala*"<sup>21</sup>. Detenemos de nuevo la acción y pasamos al tercer cuento. Nuevamente un argumento cotidiano, la grave enfermedad de una niña, va creando un parecido clima de lírica solidaridad y ternura. Un ante-final surge igualmente para acentuar el ambiente imaginativo y poético del cuento: "*Las águilas callan en el olvido. Tañen los relojes que se saludan acercando sus campanas en el silencio de la ciudad. -¿Habrá muerto la nena? ¿Ha muerto sin saberlo nosotros?*"<sup>22</sup>.

Veamos ahora en rápida sucesión los tres finales. Técnicas realistas los configuran y les otorgan una función equilibradora. Recursos como la ironía, la actitud simplista o materialista del personaje, producen una repentina vuelta a la realidad que, sin duda, culmina los cuentos y, finalmente, les devuelve su condición de tales haciendo visible ese empeño de Miró de no querer ser poeta aun siéndolo. Así, en *La niña del cuévano* se cierra el relato con estas palabras que rompen el clima sentimental irónicamente establecido: "*Entonces la redimida acercóse a nosotros y, vibrante de enojo, nos gritó: -Pero ¿me merca usted el cuévano u qué?. -Y sus pies aplastaron un hervidero de hormigas que sepultaban al negro insecto desgarrado por la pie-*

(20) O. C., p. 83.

(21) O. C., p. 574.

(22) O. C., p. 660.

dra..."<sup>23</sup>. Mientras que en *El señor Cuenca* es la posición calculadora y materialista del personaje del relato-marco la que produce la vuelta a la realidad y la ruptura del clima de ternura que hubiese dado al traste con el cuento. Exactamente, como señaló M. C. Hernández<sup>24</sup>, la función del relato-marco en el contexto de la tradición narrativa decimonónica en este cuento es realista y al espacio de ese relato marco pertenecen estas palabras: "El padre del colegial encendió un cigarro, envolvióse de humo y murmuró, tosiendo: -Es falta de cuidado. Este -y señalaba a su hijo, avanzando la barba- éste no ha llevado nunca botas de cordones, sino de las otras, todas de una pieza, con elásticos y clacettes, y en los calzoncillos botones... ¿Verdad, tú?"<sup>25</sup> y de forma similar en el tercero de los relatos se produce una desilusión en el sentido más literal de interrupción de un clima ilusorio creado. La enfermedad ha terminado y con ella ha desaparecido la fantasía y la imaginación, la "simulación", hasta el punto de que la solidaridad y ternura de Sigüenza obligatoriamente han de cesar. Un clima imaginado que bruscamente es devuelto a la realidad y se simboliza en sea mueca de fisga final: "Pero ¡si la nena de la tos ferina está ya bien! No tose. Se pasa las tardes asomada al balcón como si estuviese esperando, esperando... ¿No esperarías a Sigüenza? ¿Se ha puesto buena sin él! -¿Qué le pasa? No lo sabe. No quiere mirarse para no verse su mueca de fisga, la mueca de la desilusión del bien que se realiza sin nosotros"<sup>26</sup>.

Tres relatos de Gabriel Miró en los que hemos visto ascender el clima poético hasta un momento en el que ha sido interrumpido y quebrado para realizar una vuelta a la realidad. Miró, que tenía un temperamento poético excepcional, dominaba sin embargo las técnicas narrativas, especialmente las del cuento, hasta el extremo de saber combinar, a pesar de los riesgos, ambos espacios y lograr, por medio de recursos genuinos de la narración, que lo lírico y lo narrativo convivan en sus relatos. Los tres ejemplos aducidos muestran con claridad los resultados de su dominio de la técnica. Un parentesco temático une a estos tres cuentos, el mundo de los niños, que determina la existencia de un mundo "poético" muy similar. Con parecidas técnicas, Miró logra equilibrar en estos tres cuentos lo que en otros no llegó a conseguir: una ordenada concurrencia de aquellos climas que para él eran preferidos<sup>27</sup>.

(23) *O. C.*, p. 83.

(24) M. C. Hernández Valcárcel, " 'El señor Cuenca' : Técnicas realistas en Gabriel Miró", *Monteagudo*, 65, 1979.

(25) *O. C.*, p. 574.

(26) *O. C.*, p. 660.

(27) Comunicación presentada a las *Jornadas de estudio sobre la narrativa* (Homenaje a Mariano Baquero Goyanes), Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina).

LA ESCRITURA DE VIAJES  
DE JUAN GOYTISOLO

NIEVES PARADELA ALONSO





## LA ESCRITURA DE VIAJES DE JUAN GOYTISOLO

Pudiera parecer que dentro de la ya dilatada obra del novelista Juan Goytiso- solo —más de 20 títulos publicados, además de sus colaboraciones en la prensa diaria y en revistas especializadas— sus escritos de viajes ocupan un lugar menor, que serían unos libros-paréntesis, desgajados del tono general de su literatura y escasamente representativos de su faceta creadora, es decir, la narrativa.

Si los he elegido como motivo de este artículo, ha sido por dos causas princi- palmente: primero, por un interés personal hacia la literatura de viajes —como tema y forma literarios— y segundo, porque considero que una de las más interesantes vías de aproximación a la literatura es lo que podríamos denominar un “acercamiento lateral o esquinado” hacia ella.

Hoy en día, seguir preguntándonos qué es novela ya no tiene ningún valor, pe- ro, por el contrario, reflexionar sobre cómo un autor concreto o una generación, se acercan al género, lo aceptan o lo rechazan, lo modifican, lo mixtifican, ensayan nuevas formas de escritura y, en algún caso, lo destruyen, es la única manera de se- guir interesados por la literatura, no ya como simples lectores, sino como estudiosos o críticos de la misma.

Tal vez una de las características de las vanguardias, en su inquietud renova- dora, en su afán de romper esquemas dados *a priori* y vistos como absolutos, sea en buena medida un regreso al inicio, a un momento en el que todo estaba mezclado y no estaban aún fijados los límites entre los géneros literarios.

Tomemos como ejemplo la novela, en su denominación europea, *roman*, (ya sabemos que en castellano se prefirió *novela* para designar a la narración larga pues- to que el término *romance*, desde el siglo XV definía una composición poética de estilo tradicional)

*La palabra roman (italiano romanzo, español romance) procede del adverbio latino romanice, que designaba el uso de una lengua románica, en la conversación o la escritura, por oposición al latín. (...) Enromancier, romanzare, romançar significan poner por escrito en una lengua romance un texto, o traducirlo del latín. Mettre en roman, se dice también. Es significativa esta relación del roman- cear con el traducir en los comienzos de la literatura europea de filiación latina. Roman tiene en principio un sentido muy amplio, que puede convenir a cualquier tipo de narración épica, histórica o hagiográfica, sin distinción. Sólo después, por oposición a otros términos más concretos (por ejemplo chanson de geste, conte, fa- bliau, lai, nouvelle, etc) va restringiendo su sentido hasta designar un género literario.*<sup>1</sup>

(1) GARCIA GUAL, Carlos: *Primeras novelas europeas*. Madrid, Ed. Istmo, 1974, pp. 88-89.

En principio, novela era sólo un texto escrito en lengua vulgar. No se trataba por tanto de una forma, ni de un estilo, era simplemente una lengua. Tampoco se caracterizó en sus orígenes por la utilización de la prosa:

*La novela cortés empieza por estar escrita en verso, y sólo después, en el siglo XIII, tiene lugar la prosificación del ciclo novelesco artúrico*<sup>2</sup>.

¿No se estará hoy volviendo a esta primera indeterminación del género, en las obras de los narradores más interesantes, en los novelistas de ahora mismo?

Goytisolo lo expresó claramente:

*Las obras más significativas del siglo XX son las que se sustraen a la tiranía conceptual de los géneros: son a la vez poesía, crítica, narrativa, teatro, etc.*<sup>3</sup>

Es igualmente significativo que Umberto Eco haya recurrido a la novela para poder incluir en ella todos los temas y estilos que precisaba para configurar el ambiente del siglo XIV. En *El nombre de la rosa* hay de todo: novela gótica, crónica medieval, novela policiaca, relato ideológico en clave y alegoría narrativa (según se dice en las tapas).

La novela en estos creadores recupera sus orígenes, recobre su característica más definitoria, es decir, la de su indeterminación formal y temática.

Y algo parecido sucede con las artes plásticas —la pintura que regresa al dibujo y al color básico— y con la arquitectura que huye del barroquismo y la decoración y diseña espacios de líneas simples y esquemáticas, que desnuda la estructura y la muestra al exterior.

Volvamos ahora a la literatura de Juan Goytisolo. Para tratar de señalar algunos puntos de interés dentro del apartado “marginal” de su narrativa y también para mostrar cómo sus escritos de viajes prefiguraban la inflexión que posteriormente llevará a cabo (iniciada en *Señas de Identidad* y *Reivindicación del Conde D. Julián*) he manejado los siguientes libros:

*Campos de Níjar* (Seix Barral, Biblioteca Breve de Bolsillo, Barcelona, 1979, desde ahora citado como *Campos...*)

*La Chanca* (Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1981, citada como *Chanca...*)

De su otra obra de viaje, *Pueblo en Marcha*, sólo haré brevísimas referencias. Serán, por tanto, sus viajes por España los que centren este artículo.

Juan Goytisolo empezó su andadura literaria en 1954 con el libro *Juegos de manos*, en 1982 apareció *Paisajes después de la batalla* y en 1985 veía la luz *Coto vedado*, primera parte de una serie autobiográfica que debe completarse en el futuro.

(2) GARCIA GUAL, o. c. p. 56.

(3) ORTEGA, Julio: “Entrevista a Juan Goytisolo”, en *Disidencias*, p. 292.

En estos 32 años ha publicado 17 obras narrativas, entre novelas y colecciones de cuentos.

Sin embargo, la obra total del escritor no queda reflejada en estos incómodos datos numéricos. A través de todo ello existe un proceso creador, un mecanismo de búsqueda y abandono, de exigencias temáticas y de estilo que concluyen ahora en ese último libro aparecido.

Podemos agrupar esta extensa actividad creativa en dos grandes apartados. La primera etapa englobaría su obra primera —desde *Juegos de manos* hasta *Señas de identidad*— calificable un tanto groseramente como de realismo social y de estilo narrativo tradicional, y una segunda etapa que se inicia con ese último libro y se concluye con *Coto vedado*, en la que el estilo avanza en complejidad y diversificación.

Sus libros de viaje ocupan un punto intermedio entre ambas etapas, revelan características que los ligan a la primera y adelantan puntos que encontramos en la segunda.

Una rápida enumeración nos aclarará los puntos de contacto y anticipación a que aludía:

a) la preocupación por los desposeídos, una contenida y a ratos explosiva crítica social, la utilización de un tiempo tradicional del relato (tiempo que avanza continuamente y no retrocede o se proyecta), el empleo de la primera persona y la no-mezcla de sujetos son, entre otros, motivos que, presentes en sus primeros libros, se continúan en su obra de viajes.

b) el desplazamiento del punto de interés hacia el sur es quizá la novedad más sobresaliente de *Campos...* y *Chanca...* Goytisolo marcha a tierras que se sitúan en la periferia de su país de origen o, como en algún momento dice acerbamente, “fuera de España”:

*Hubiera dado cualquier cosa por concentrarme y aclarar la razón de tanto dolor inútil, de tantos años sacrificados por nada; por agarrar el manual de geografía que estudié en el colegio y rayar con un cuchillo la frase “Almería es una provincia española”. (Chanca, p. 86)*

Almería se convierte así en la puerta de Africa, de Marruecos, que, como es sabido, será el interés principal del autor en su segunda etapa.

En resumen, parcialmente el tema y totalmente el estilo miran hacia atrás, mientras que la escenografía y la ambientación preludian lo posterior.

Y casi de la mano se nos viene la posibilidad de tomar y dinamizar los rasgos sumánticos de la palabra “Almería” para seguir insistiendo en este punto.

Almería es una palabra de origen árabe que proviene del término *al-maraya* y que significa espejo. El viaje por tierras almerienses es, efectivamente, eso, un espejo que refleja y refracta, al que Goytisolo atraviesa —qué fácilmente se instala aquí la imagen de la Alicia del reverendo Carroll, personaje éste tan querido al protagonista de los *Paisajes...*— para pasar e internarse en la cultura y la sociedad del otro lado

El término "literatura de viajes" es el que se utiliza comúnmente para designar un género literario cuyo tema de arranque es un viaje, una salida al exterior, pero poca información suplementaria nos proporciona tal denominación; sabemos, sí, el tema, pero nada indica el cómo se plasma esa narración en el texto.

La "literatura de viajes", el "relato de viaje", la "escritura de viajes", que son algunas de las maneras que podemos emplear para señalar a este tipo de escritos, parece constituirse en una especie de archigénero que englobaría multitud de formas particulares de expresión literaria, periodística, ensayística, filosófica o científica, dependiendo de momentos cronológicos, motivaciones e incluso modas detectables en una época concreta.

Una rápida ojeada a la historia de los viajes nos permitirá agruparlos en ciclos. ¿Qué es lo que tienen en común las crónicas de la conquista española de las Indias (Las Casas, Sahagún, Bernal Díaz...), las robinsonadas y todo el gran apartado de los viajes fantásticos (Defoe, Stevenson, Swift...), las expediciones científicas (Linneo, Bougainville, Darwin...), los relatos románticos del XIX (Borrow, Ford, Flaubert, Dumas, Loti, Gide...), los escritos modernistas (Gomez Carrillo...) y los modernos reportajes de carácter costumbrista (Díaz Plaja) o político (Porcel)?

A primera vista nada absolutamente nos sugiere el relacionar unos y otros. Algunos entran de lleno en lo que podríamos llamar ámbito literario, otros se proyectan hacia el texto filosófico o el periodístico; en cualquier caso todos revelan una posición lateral con respecto a una consideración estrictamente literaria.

Otra característica compartida por la literatura de viajes es la de aparecer como un tipo de texto muy ideologizado, ya porque éste fuera el propósito inicial del autor, ya por las controversias político-culturales que siguieron a su publicación. Recordense las polemicas que motivó —y aún motiva— la figura de Bartolomé de Las Casas.

Tampoco el, en apariencia, más ingenuo e inocente grupo de la literatura fantástica escapa a esta voluntad de crítica social y política. Recordemos los viajes de Gulliver y sus descripciones de las "lejanas" sociedades de enanos y gigantes.

Los viajes, reales esta vez, de los siglos XVII y XVIII produjeron la controversia filosófica entre el hombre natural y el civilizado. El afán clasificatorio de la Ilustración se extendió a las razas humanas y trazó un camino de perfeccionamiento del género humano que, iniciándose en los pueblos salvajes e incivilizados, concluía en el hombre europeo considerándole como cumbre de este devenir genético-cultural.

A esta visión ilustrada del ser humano y la cultura se ligan, por una parte, la teoría darwinista de la selección natural y, por otra, el nacimiento de un pensamiento pre-colonial que alcanzará sus más altas cotas en el siglo siguiente.

Los viajeros decimonónicos —franceses, ingleses y, en menor medida, españoles— enviados por sociedades geográficas o por los gobernadores directamente, actuaron como avanzadilla de la penetración colonial subsiguiente, pero sus escritos tuvieron, además, otros efectos. No se limitaron a informar de lo que veían, intuían o les

contaban, sino que in-formaron (dieron forma) una imagen de lo visitado que subsiste en nuestros días<sup>4</sup>.

La literatura de viajes en sus manifestaciones contemporáneas, sobre todo, se alza como una prolífica generadora de imágenes-tópicos. España, desde luego, no se vio libre de los suyos cara al exterior; el español caballero, generoso e indomable, quijote de causas perdidas, ajeno al progreso, visceral en sus reacciones... y la española de sangre caliente, peineta al pelo y navaja en la liga, son algunas de las formas en que fuimos reflejados por los viajeros franceses e ingleses del pasado siglo que, además curiosamente, reproducían —sobre todo en sus aspectos más negativos— las imágenes que los españoles de entonces se traían del mundo del Islam.

Goytisolo no se ha visto libre de críticas ideologizadas a sus libros de viaje, más bien dirigidas al tema y al tono de sus escritos y no a la calidad literaria del texto.

*La Chanca. El más pintoresco barrio de pescadores del mundo. —Me gusta La Chanca. No ha visto el periodista lo que vio algún hombre de mala fe —que mojó la pluma en el tintero del desprecio— en este barrio, una lacra social. No he visto por ningún lado esa casta infrahumana que dicen que vive horadando la montaña. (...) Mucha mala literatura es lo que tiene La Chanca. Mucho Goytisolo. ¿Dónde está la mancha de la rosa? (Chanca, pp. 124-128)*

Lo que sucede en este caso es que Goytisolo ha sopesado muy bien las posibilidades que le deparaba este artículo aparecido en el diario *Pueblo* y en una actitud muy literaria lo incluyó como apéndice a su libro *La Chanca*.

La literatura de viajes es, por su asunto, una literatura de relación que involucra un Aquí con un Allí, que liga dos ámbitos diferentes, a los personas distintas: el Yo o el Nosotros con el Otro. Porque paradójicamente este tipo de escritura que toma como pretexto o motivo lo exterior, termina constituyéndose en textos cuyo destinatario principal es la propia comunidad de la que sale el viajero. Se sale por descubrir o conocer gentes y situaciones nuevas, pero lo que se pretende en muchos casos es autodescubrirse y reconocerse en lo nuevo y en lo distinto:

*Aquel que sale a descubrir, se lleva a sí mismo consigo. No es una ficticia objetividad neutral lo que hace que el viajero sea receptivo a lo extraño; sólo la conciencia de la propia parcialidad da lugar a que el contacto sea intelectualmente fructífero. (...) Sólo mediante el contacto constantemente renovado con lo heterogéneo, sólo a través de un tener presente —cosa que va unida a dicho contacto— aquello que separa y a partir de la tensión que entraña tal dispari-*

(4) Goytisolo ha tratado este tema en diferentes artículos periodísticos. Ver especialmente los capítulos "Cara y cruz del moro en nuestra literatura", "Sensualidad y fanatismo: la creación de una imagen" y "Miradas al arabismo español" de su obra *Crónicas sarracinas*.

dad, puede llegarse a una elemental comunión y una armonía de fondo<sup>5</sup>.

Observamos hoy en día un nuevo interés hacia la literatura de viajes. Reediciones de viejas obras, estudios, ciclos universitarios han puesto otra vez de moda este antiguo atractivo que siempre ha tenido el Hombre por conocer sitios y personas de su espacio exterior, pero también detectamos cierta curiosidad por ver cómo hemos sido reflejados por viajeros extranjeros. Varias causas coinciden en esta revitalización: razones de índole cultural por supuesto, aunque tampoco cae fuera de esta órbita reflexionar sobre el auge de la literatura de evasión, de aventuras, novela policiaca, de ciencia-ficción, que se plantea en ocasiones como alternativa lúdica a una literatura más "seria".

Goytisolo se ha interesado también por los viajes que hicieron otros: a su propia actividad creadora ha añadido la preocupación teórica por el viajar, sus causas y consecuencias.

Esta faceta interpretativa la inició con la publicación de la *Obra Inglesa de Blanco White* en 1972. Podemos entender ahora el atractivo que despertaba en nuestro autor la figura del perseguido y exiliado escritor andaluz.

Asimismo en sus *Crónicas sarracinas* hay capítulos que analizan diversas manifestaciones de la literatura de viajes.

Nos seguimos preguntando por las razones que llevaron a Goytisolo a emprender los viajes (uno a la isla de Cuba y dos a la provincia de Almería) Nada más lejos de su inquietud que presentar una imagen romántica, simpática y amable de lo visitado (especialmente en *Campos...* y *Chanca...*), pero sí busca conscientemente lugares y gente poco y mal conocidos, zonas de la geografía española que han sufrido más intensamente que otras toda la verborrea oficialista de gobiernos pasados y que han sido presentados al exterior como la quintaesencia de lo español mientras se desatendían sus aspiraciones más elementales.

Tampoco busca prestar servicios a la ideología dominante, sino justamente todo lo contrario: pretende romper la falacia del desarrollismo, desintegrar el discurso triunfalista de la derecha española sobre el bien vivir de Andalucía, su felicidad en la pobreza, su innata alegría que la hacían ponerse a cantar en cualquier momento, a despecho de su desgracia.

### [ III ]

Empezamos esta última parte del artículo con unos apuntes cronológicos en los que situar las obras que comentamos. Para un mayor detalle deben consultarse las últimas páginas de *Disidencias* y, naturalmente, su libro autobiográfico *Coto vedado*.

En 1956, fecha de su servicio militar y a la edad de veinticinco años, viaja por primera vez a Almería. Al año siguiente viaja con su compañera Monique por Andalucía.

(5) BITTERLI, Urs: *Los "salvajes" y los "civilizados". El encuentro de Europa y Ultramar*. Méjico, F.C.E. 1982, p. 89.

En 1960 aparece *Campos de Níjar*. En 1961 se prepara un documental de Paolo Brunatto y Jacinto Esteba Grewe para la edición italiana de dicha obra. Durante la proyección un grupo de fascistas lanza una bomba de humo, "... y aprovechando la confusión reinante en la sala donde tiene lugar el acto, se adueña de la única copia de la película, la cual es presentada días después, en una versión adulterada, con añadidos, cortes y diferente banda sonora en un programa de la televisión española en el que se le atribuye la paternidad del film."

La prensa entonces le insulta calificándole como "gánster de la pluma" o "gigoló internacional".

En ese mismo año viaja a Cuba invitado por la Casa de las Américas y el diario *Revolución*.

En 1962 recorre toda la isla. Aparece *La Chanca* (Librairie des Editions Espagnoles, París). Vuelve de nuevo a Cuba y publica en *Revolución* el reportaje "Pueblo en marcha".

Los viajes que emprende el autor tienen una intencionalidad político-social muy clara (Cuba, en los primeros años del gobierno socialista presidido por Fidel Castro vive la euforia revolucionaria. Almería, en España, sufre con más virulencia que otras zonas del país un subdesarrollo económico con sus secuelas de pobreza, enfermedad, incultura, etc.), pero al mismo tiempo podemos detectar una motivación más personal del escritor a la hora de elegir los momentos y los lugares de sus salidas. Las tres obras —desde esta última consideración— vendrían a ser un proceso interior de recuperación de sus raíces.

Con *Pueblo en marcha* inicia el reconocimiento de sus raíces perdidas: su bisabuelo Agustín emigró a Cuba y allí se estableció llegando a convertirse en dueño de una central azucarera. Cuando se vió obligado a emancipar a sus esclavos negros les dió su apellido.

Goytisolo comienza a investigar las huellas de sus antepasados en la isla, le seducen las fotos que conservaba la familia: el bisabuelo junto a los criados, e incluso un tren que llevaba grabado su apellido. Posteriormente, ya en la isla, tiene ocasión de conversar con cubanos con quienes comparte, entre otras cosas, el nombre familiar.

*Campos de Níjar* y *La Chanca* son el primer paso hacia el conocimiento de sus raíces buscadas. Con una actitud libre y personal —ya no había abuelos que perseguir— Goytisolo se plantea el buscar y encontrar sus propias raíces con las que identificarse, se encamina a una zona en la que puede compartir sentimiento y solidaridad y que, como ya hemos visto antes, le conducirá casi naturalmente al otro lado del Estrecho.

El autor rechaza de esta manera la chata opinión de que uno es hijo de donde nace y sólo allí se pertenece absolutamente. Esta idea —fruto quizá de un nacionalismo totalitario y expresada por culturas o naciones que llevan muy a mal la posibilidad de lo heterogéneo— es combatida por Goytisolo.

*Pese a mis raíces vascas y mi nacimiento en Cataluña no me he iden-*

tificado nunca con lo vasco ni lo catalán; no obstante mi larga residencia en Francia, tampoco he buscado la asimilación a lo francés <sup>6</sup>.

De esta manera la cultura es también resultado de una opción personal, interior y libre.

Sólo un rasgo de esta cultura escapa a la voluntariedad del escritor: la lengua.

*Muchos abandonan su lengua nativa y, a orillas del Sena, escriben en francés. Esto, en mi caso, resultaba imposible: el escritor, pienso yo, no escoge la lengua, es ésta que le escoge a él, y para el exiliado la lengua se convierte en su patria auténtica <sup>7</sup>.*

De cualquier forma y, a pesar de la rotundidad de la frase, Goytisolo expresa otras opiniones que parecen desmentir o contradecir esta sumisión a su lengua materna.

*... cuando escribo simplemente una carta en árabe dialectal, por el solo hecho de tener que utilizar unos caracteres distintos de los empleados desde que comencé a escribir siendo niño, experimento una satisfacción semejante, imagino, a la del que, tras cuarenta años de fidelidad monogámica, descubre que puede hacer el amor con otra persona. En consecuencia, al escribir en mi árabe rudimentario, llego a alcanzar una dicha tal vez superior a la que pueda sentir construyendo textos muy elaborados en mi propio idioma. Seguramente se alberga aquí también una actitud de rechazo ante mi propia lengua, ante una escritura que he practicado durante demasiado tiempo <sup>8</sup>.*

De la aceptación al rechazo, la imbricación y la ambigüedad, aquí podría iniciarse una muy atractiva vía de interpretación de la escritura de Goytisolo, sobre todo en sus últimas novelas.

*Pueblo en marcha* y *La Chanca* se inician desde un tiempo exterior y anterior al viaje en sí, dándonos cuenta de cómo y por qué el autor comienza su recorrido.

En el primero de ellos el escritor rememora sus ideas previas sobre Cuba, sobre su bisabuelo, los esclavos, las plantaciones, hasta que decide ponerse en camino.

*La Chanca* arranca de su vida en París, con sus problemas de adaptación y comunicación lingüística, con su añoranza de las tierras y los hombres de España hasta que, hablando con Vitorino, decide abandonar Francia y llegarse a Almería.

*Campos de Níjar* nos introduce, un tanto bruscamente, en el relato: el escritor ya está en Almería y solamente nos informa de que hubo una estancia anterior en la ciudad en la que se encuentra.

Aun siendo estos libros muy diferentes unos de otros, especialmente en su composición y estructura, existen ciertos rasgos compartidos por los tres: descripción

(6) "La Chanca, veinte años después", en *Voces*, p. 12.

(7) "¿Por qué he escogido vivir en París?" en *Voces*, p. 10.

(8) ULLAN, J. M. "Arabesco para la transparencia", en *Voces*, p. 17.

del paisaje y de los hombres que, naturalmente, es característica general a los libros de viajes.

Cuando el escritor viaja, las primeras impresiones que recibe le llegan fundamentalmente a través de la vista y el oído.

El paisaje es descrito de una manera precisa, aunque obligatoriamente detenida:

*Echando calle abajo por Cañadas, el forastero desemboca en una avenida amplia y la vista se despeja. Las chozas faldean la pendiente, escalonándose tal un colmenar inmenso y, más arriba, las cuevas bostezan con las fauces abiertas, como bocas oscuras, profundas y desdentadas. (Chanca, p. 37)*

Pero las voces, las diferentes hablas de la gente, le permiten una escritura —o un registro— mucho más dinámica y rica en variantes. Goytisolo presta su atención no sólo a lo que dicen los personajes, sino a cómo lo expresan, el escritor revela una voluntad de transmitir el lenguaje de los almerienses de la manera más fiel posible. Por ello no entrecomilla ni marca con caracteres gráficos distintos el hablar andaluz.

El lector agradece esta decisión porque se le hace ver que no es más verdad la norma lingüística que adopta Goytisolo en su escritura —que todavía aquí es la tradicional y académica— que la que emplean los hombres y mujeres almerienses en su lenguaje cotidiano.

Tampoco cae en el error contrario, es decir, en el excesivo prurito cientifista que le hubiera llevado a realizar una transcripción lingüística estricta, que también hubiera alejado al lector del habla reflejada.

Conserva “haches”, distingue “b” y “v”, “j” y “g”, mantiene puntos y comas a la hora de escribir el dialecto:

*Había como diez meses recibimos carta de él. Dijo que nos iba a enviar unas fotos de su mujé y los chiquillos, pero se le debió olviá... (Chanca, p. 45)*

En *La Chanca* y *Campos de Níjar* encontramos gran número de opiniones de la gente, de discursos sobre los extranjeros, las mujeres, los andaluces, los habitantes de otras tierras de España. Al lado de las ideas de la derecha sobre Andalucía, los propios andaluces que repiten el tópico:

*En España no hay el adelanto d'otras naciones, pero se vive mejó que en ningún sitio —decía el azacán.*

*Los extranjeros, en cuanto puén, se vienen p'aquí. En Andalucía, con el sol y un poquito de ná, se las arregia usté y va tirando... (Campos, p. 124)*

O, a propósito de los franceses que llegaron un día a fotografiar la miseria de La Chanca:

*Luego vienen y nos retratan. !Me cago en sus muertos! (Chanca, p. 67)*

¿Cuál es el estar de Goytisolo en todo esto? ¿Es un escritor que pone su pluma al servicio de la descripción y de los problemas de los demás o, por el contrario, se le descubre en el relato, opina, habla de sí mismo?

Aunque la figura del autor está presente a lo largo de toda la narración, (característica de los escritos de viaje es el empleo de la primera persona) no es muy partidario de exponer abiertamente sus ideas sobre lo que ve o le cuentan. Prefiere dejar hablar a los demás para mantenerse en la sombra. En ocasiones se le interpela directamente y, aun así, sus respuestas son inexpressivas y parcas:

*¿Qué le parece? —pregunta don Ambrosio cuando llegamos a la cima. Gritando —a causa del viento— digo que me parece bien. (Campos, p. 98)*

Otras veces no responde siquiera:

*Usted que ha estudiado y corrió mucho, dígame: ser bueno y honrado, ¿no basta? La pregunta de la abuela flota unos minutos en el aire y como nadie la contesta, la tensión disminuye y, al cabo, todos fingimos ignorarla. (Chanca, p. 80)*

Sin embargo Goytisolo no intenta escapar de las impresiones que le producen la miseria, la resignación, el dramatismo de lo que está viendo. Es en las páginas finales de los libros cuando, en la noche y ayudado por los efectos del alcohol, rompe toda contención previa y se queja por lo que ha visto y le ha dolido:

*El cielo era como un océano embravecido y en el campo había uno de esos silencios expectantes que preceden a la explosión de la tormenta. (...) Todo anunciaba la inminencia del estallido y, a medida que el tiempo transcurría, aumentaba también mi necesidad de desfogarme. (Campos, p. 121)*

*Vitorino —dije— ¿me oyes?*

*—Sí— repuso.*

*—Almería ha perdido el sol. Ha perdido el aire.*

*— Sí.*

*— No quiero verla nunca más... Hay que conseguir que el aire vuelva, ¿comprendes? (Chanca, p. 93)*

La literatura de viajes permite un registro más "neutro" o más objetivo de la realidad que el que podría llevar a cabo la llamada literatura de creación. Desde este punto de vista, y en ciertas épocas de represión, las obras de viaje pueden llegar a actuar como denuncia de algunas situaciones que no es posible expresar de otra manera. Sería similar al papel que el cine documental o testimonial cumple en momentos parecidos.

Sin embargo, y siendo cierto lo que acabamos de señalar, es curioso que este tipo de escritura utilice mucho más que ninguna otra —si exceptuamos la poesía— la primera persona. Es la búsqueda de la objetividad a través de la más evidente subjetividad.

Goytisolo termina identificándose con la tierra y con los hombres almerienses. El yo del narrador se convierte en un nosotros:

*Quería decirles que, si éramos pobres, lo mejor que podíamos desear era ser también feos; que la belleza nos servía de excusa para cruzarnos de brazos y que para salir de nosotros mismos debíamos resistir la tentación de sentirnos tarjeta postal o pieza de museo. (Campos, 124)*

Se adelantan así posibles soluciones para remediar la postración y el subdesarrollo andaluz:

*Yo pensaba todavía en La Chanca, en la sociedad de hombres desposeídos de La Chanca, y el llanto mudo de la abuela me alcanzaba muy hondo. Había una fuerza inexplorada en nosotros, acaso una posibilidad de heroísmo. Luciano y el Luiso la habían descrito sin nombrarla. Se llamaba solidaridad. (Chanca, p. 91)*

Es este el primer paso en su acercamiento hacia los pueblos que sufren la injusticia de sus propios gobiernos o de otros, lo que le condujo a una toma de postura —muy personal y controvertida— en la llamada “cuestión árabe”.

Goytisolo no pretende presentarnos una Almería africanizada a toda costa, pero la imagen del África árabe se filtra en muchos párrafos de los libros, como un rasgo muy difuminado en el paisaje:

*Almería es ciudad única, medio insular, medio africana. (Campos, p. 10)*

*Una chica cubierta como una mora se asoma a ver. (Campos, p. 93)*  
*Hacia meses que no oía la risa fresca de las muchachas ni el vocejón gutural de los hombres, que tanto recuerda al árabe. (Chanca, p. 13)*

*La Chanca* parece el libro más elaborado de los que comentamos: en él lo que podría llamarse “trama novelesca” —búsqueda de Antonio “El cartagenero”, complicación del argumento, aparición de nuevos personajes siempre al hilo de la acción principal— se acompaña con la inclusión de textos de carácter histórico (Apéndice I: Almería en algunos viajeros por España), noticias periodísticas sobre el barrio (Apéndice II: Dos testimonios sobre La Chanca) y datos de orden económico-social (estadísticas de población, emigración, enfermedad, etc.)

La obra revela la intención de fundir el discurso subjetivo del escritor con la verdad objetiva de cifras y testimonios precedentes, para llegar a idéntica conclusión: Almería no fue siempre mísera y desgraciada.

*La Chanca* prefigura así, no solo el escenario de su obra posterior, sino también el estilo: el entremezclamiento o presentación paralela de escrituras diferentes, hasta en idiomas diversos, que había comenzado en *Señas de Identidad*.

En *Paisajes después de la batalla* sigue manteniendo este modelo, aunque donde antes había confusión hay ahora disgregación: todos los discursos que hasta *Makbara* se imbricaban en el texto, se presentan en su última novela, antes de *Coto cerrado*, de forma atomizada y juxtaponida.

***SI TE DICEN QUE CAI,***  
**ANTIDOTO CONTRA LA LOTOFAGIA**

**JESUS RUIZ VEINTEMILLA**  
**DURHAM UNIVERSITY**





La crítica en general viene considerando *Si te dicen que caí* como la mejor novela de Juan Marsé, desde que fuera galardonada con el Primer Premio Internacional de Novela México en 1973<sup>1</sup>. Las reseñas que de ella se hicieron al poco de su publicación la saludaban como una de "aquellas tres o cuatro obras que todos tenemos en nuestra mente al hablar de la novelística española a partir de la posguerra"<sup>2</sup> y como "una de las obras más considerables de la narrativa española reciente"<sup>3</sup>. No es de sorprender, pues, que este libro haya sido objeto de algunos importantes estudios y que haya contribuido en gran parte a que su autor y el conjunto de su obra sean ya tema de tesis doctorales y de libros<sup>4</sup>. Su popularidad entre los lectores la ha convertido en un éxito editorial, de manera que podemos aceptar como un hecho las irónicas palabras de Marsé, al referirse a *Si te dicen que caí*: "ya está en todos los jirparades del mundo"<sup>5</sup>.

Sin embargo, esta novela no ha sido ni es tan bien acogida por algunos sectores de la crítica y de la sociedad española que, aunque le reconocen algún valor literario, no creen que refleje la realidad de la década de los cuarenta en España y ven en ella una venganza personal del autor y un odio no disimulado contra el bando vence-

- (1) Primera edición, Editorial Novara, S.A., México, 1973.
- (2) Juan Egea, "La madurez crítica de Marsé", *Camp de l'Arpa*, 14 (noviembre, 1974), p. 22.
- (3) Pere Gimferrer, "La última novela de Marsé", *Destino*, (31 de agosto de 1974), p. 29. Elogios parecidos pueden leerse en Rafael Conte, "El realismo, proscritos: Juan Marsé-Jesús López Pacheco", *Insula*, 346 (1975), p. 5; y Gregorio Morán, "Si te dicen que caí", *Cuadernos para el diálogo*, 178 (2 de setiembre de 1976), p. 50.
- (4) La edición de *Si te dicen que caí* (Ediciones Cátedra, 1982), preparada por William M. Sherzer, contiene una "Bibliografía" (pp. 48-49) en donde se encontrarán los datos correspondientes.
- (5) Estas palabras las pone en boca de Sarnita, el principal narrador de esta novela, en "III festival de la Canción Ratonera" (*Confidencias de un chorizo* [Barcelona, 1977], p. 196). En España se ha reeditado repetidamente desde que se autorizó su impresión en el país, primero por la Editorial Seix y Barral (1976, 1977 y 1978) y posteriormente por la Editorial Bruguera, S.A. (1980 y 1982). La última edición es la citada de Cátedra. Prueba de su éxito es que, a pesar de las enormes dificultades lingüísticas, se halla traducido al inglés, *The Fallen*, por Helen N. Lane (Boston, 1979). No conozco traducciones en otras lenguas.

dor de la guerra civil española. Esta posición adversa podemos verla sintetizada en las citas siguientes:

- a) *Sobre algunas vivencias personales, infantiles y adolescentes, el autor construye un soñado mundo de alucinante pesadilla, discutible réplica del mundo real de entonces —década de los cuarenta, posguerra española en una gran ciudad— por lo que, a mi ver, queda en entredicho la validez testimonial de este relato, más bien catálogo de anomalías: situaciones y personajes repugnantes, negrura moral excluyente, claro maniqueísmo político. Con semejante material excrementicio Marsé escribe páginas y capítulos de, a veces, exasperada y sombría belleza e impecable perfección, deleite para algunos críticos.*
- b) *La proclividad de Marsé en esta obra a testimoniar los aspectos más degradantes y abyectos de la realidad hace que todo el libro esté recorrido por un estremecimiento de odio, de violencia. Se diría que este furor es el resultado del rencor del propio escritor hacia la realidad que describe* <sup>6</sup>.

Los juicios de estos dos críticos explican la causa por la que, aunque no hubiera ninguna prohibición oficial por parte de la censura española contra *Si te dicen que caí*, esta novela no apareció en España hasta tres años después de la edición mejicana <sup>7</sup>. Y tan pronto como salió a luz, Marsé tuvo buen cuidado en afirmar públicamente que esta novela sólo era para él un retorno a su pasado perdido y que no trataba en absoluto de vengarse del franquismo; las únicas implicaciones políticas que contenía, decía, eran las inevitables de la época en que ocurrían los sucesos que se narraban:

*Un paseo por mi infancia, por mi adolescencia y por mi barrio.  
En contra de lo que muchos podrán pensar, Si te dicen que caí  
no es una venganza sobre el franquismo, sino una evocación de la*

- (6) a) José Martínez Cachero, *Historia de la novela española entre 1936-1975* (Madrid, 1979), pp. 335-336. b) Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)* (Madrid, 1980), tomo II, p. 611. El subrayado es mío.
- (7) En una entrevista concedida por Juan Marsé a José Antonio Gómez, el novelista cuenta todos los problemas con la censura española ("Marsé el más escéptico", *Cuadernos para el diálogo*, 178 [2 de setiembre de 1976], p. 51). Marsé nunca ha disimulado el ambiente de sospecha oficial que precedió a la publicación de su novela; en su conocida sección de la revista *Por favor*, pone en boca de su personaje "el chorizo": "La novela *Si te dicen que caí* está meltonizada, desmotorizada, contabilizada, encuadrada, controlada, apabullada y atornillada..." (*Confidencias de un chorizo*, p. 38. En esta obra están recogidas todas las colaboraciones de Marsé en *Por favor*).

infancia perdida. Otra cosa es que, inevitablemente, haya en la novela implicaciones políticas de la época <sup>8</sup>.

Esta postura la ha mantenido siempre; con motivo de la publicación de su novela *Un día volveré* (Barcelona, 1982) afirmó que sus novelas no mantenían posiciones políticas:

*Mi memoria no es militante. Todo lo contrario: no tengo ninguna pretensión de exponer planteamientos ideológicos o políticos* <sup>9</sup>.

Aunque no dudo de la sinceridad de Marsé cuando se manifiesta así; también es verdad que en otros momentos se contradice totalmente. En una breve antología de su obra, comentada en parte por él mismo, al referirse al principal protagonista de su segunda novela, *Esta cara de la luna*, dice:

*A través de Miguel Dot y sus alcohólicas andanzas, pretendía reflejar la impotencia y falsa rebeldía de los hijos de una casta que desprecio, la casta de la Victoria. Tramposos hablando en el vacío de proyectos ilusorios, sexo, egoísmo, señoritismo... Nada* <sup>10</sup>.

Este odio está presente en sus novelas y, aunque es innegable que no escribe sólo para vengarse, no falta el propósito vindicativo, que se manifiesta sobre todo en *Si te dicen que caí*. En *Por favor*, Marsé publicó una pretendida carta de Sarnita <sup>11</sup>, el principal narrador de esta novela, el "chorizo", en la que hacía referencia a las dificultades que los organismos oficiales españoles ponían a *Si te dicen que caí* y en la que claramente exponía los motivos que le impulsaban a escribir:

*Acaban de secuestrar una "aventí"... Al parecer, antes de conceder luz verde a estas "aventis" tienen que morirse los últimos de Filipinas. Como ves, persiste la represión cultural, la intolerancia y la*

(8) En la misma entrevista con J.A. Gómez, p. 51.

(9) Entrevista con Montserrat Roig, "Juan Marsé o la venganza de la memoria", *El País* (26 de junio de 1982, sección literaria del domingo, p. 7). En el libro de Jack Sinnigen, *Narrativa e ideología* (Madrid, 1982), todavía insiste en que no quiso vengarse del franquismo y que su único propósito era "reconstruir el barrio y la infancia en ese barrio" (p. 118).

(10) *El pijoaparte y otras historias* (Barcelona, 1981), p. 12. El subrayado es mío.

(11) Este personaje puede considerarse en algunos aspectos como el otro yo de Marsé, pues su nombre real es Antoñito Faneca. Faneca era el apellido de Juan Marsé, antes de que fuera adoptado por sus padres adoptivos. Con el nombre de J. Faneca, Marsé presentó al Premio Planeta *La muchacha de las bragas de oro* (*Cambio 16*, 362 [12 de octubre de 1978] p. 124). Tomo la noticia de Jeffrey Allen Kirsh, *Técnica novelística en la obra de Juan Marsé*, tesis doctoral (University of Wisconsin, 1980), publicada en microfilm y xerografía por University Microfilms Internacional (Londres, 1982), p. 196.

estupidez. Se trata de una de esas "aventis"... que se nutren de la memoria colectiva y mezclan la verdad verdadera con la mentira mentidera... Pero esa gente no entiende... solía pensar en esa "aventis", antes de que existiera, como en un tatuaje imborrable o unas cicatrices misteriosas en la maltrecha piel de la memoria (... nuestra tarea no es la de desmitificar, sino mitificar: ahí les duele) una memoria que hay que recuperar y restaurar... porque está deteriorada no tanto por el paso del tiempo como por la acción de los hombres desde el poder... La caza y captura de una meuca roja en la posguerra era precisamente el tema inicial de mi "aventis". Pero en seguida, una célula que dormía en algún rincón de la memoria, anestesiada por la represión franquista, empezó a despertar lentamente y me entregó el contexto histórico, la crónica de una década atroz... Con todo, por encima de ese contexto, predominó siempre, mientras urdía la trama, la voluntad de algo que una vez más llamaré simple y llanamente placer estético... el gusto de contar por contar... no renuncio a mis "aventis", siempre que haga el caso, a vengarse de un sistema que saqueó y falseó mi niñez y mi adolescencia, el sol de mis esquinas. Yo no olvido ni perdono... tarde o temprano, el poder político tendrá que rendir cuentas a esta memoria colectiva que, quiérase o no, acabará por imponerse... <sup>12</sup>.

En primer lugar, es evidente que el propósito artístico sobresale por encima de todo; pero *Si te dicen que caí*, además de ser una gran novela, es también la "crónica de una década atroz", en la que su autor trata de despertar una memoria colectiva dormida por la represión y la propaganda franquista. Marsé quiere recuperar su pasado y quiere vengarse de aquellos que le escamotearon su infancia y su adolescencia <sup>13</sup>; cuando escribe su crónica quiere contar que en la España de los años cuarenta, "la vida no era tan bonita como nos decían. No, aquellos años fueron tristes y se pasaba hambre" <sup>14</sup>. De ahí que en 1973, cuando esta novela fue galardonada con un premio internacional, y en vida de Franco, no se autorizase y, muerto este, el primer gobierno de la monarquía ("los últimos de Filipinas") le pusieran numerosas trabas, porque, aunque por esas fechas había más libertad para informar de la difícil problemática política del momento, el pasado de la dictadura seguía siendo tabú. Marsé no se engaña cuando cuenta en *Por favor* por qué no se publica en España su novela:

(12) *Confidencias*, pp. 171-174.

(13) En el autorretrato que se hace en su obra *Señores y señoras* (Barcelona, 1976) dice de sí mismo: "La escarcha triste de su mirada y el incongruente rizo indómito son memoria de una adolescencia que le fue escamoteada. La niñez indigente y callejera, flanqueada por las altas tapias imperiales de lo prohibido clama todavía en esa cara añinada y en ese pelo ensortijado" (p. 83).

(14) Entrevista concedida a Francesc Artoyo, *El País* (11 de marzo de 1982, p. 30).

[Ricardo de la Cierva] habla de libertad, pero aconseja que la novela *Si te dicen que caí* no salga, siempre, por supuesto, haciéndose pasar por lo que no es; habla de que la prensa ya puede tocar espinosos temas actuales, pero ciertos temas del pasado franquista son intocables tanto en el terreno informativo como en el de la ficción literaria <sup>15</sup>.

Es cierto que en esta novela se puede apreciar rencor contra la "casta de la Victoria" y seguramente también deseo de venganza; pero no creo que el mundo de *Si te dicen que caí* sea una "discutible réplica del mundo real de entonces" y tampoco me parece que se pueda poner "en entredicho la validez testimonial de este relato". En el resto de este artículo me propongo mostrar el tremendo realismo de esta narración, que se sitúa en Barcelona, en los años que siguen a la guerra civil.

Desde el inicio de su carrera literaria al principio de los años sesenta, Juan Marsé ha tenido muy claro cuál ha de ser la función del novelista:

*Sabido es que descubrir la realidad sin falsearla es lo primero que debe imponerse todo novelista. Aunque sólo fuera en eso, serviría yo a mi tiempo. Pero además, entre otras muchas razones, para mí escribir novelas es defender siempre alguna causa. Como hacen la mayoría de los escritores de mi generación, yo intento dejar bien clara una denuncia de la sociedad española actual, llamando la atención sobre las estructuras que hay que revisar que hay que echar abajo por inservibles. En esta labor crítica, yo, como denunciante, tengo escaso mérito: la realidad pide a gritos una transformación. El mérito del escritor está, en todo caso, en lo puramente formal, en la eficacia de la exposición y en el logro artístico...*

*Reflejar lo real sin falsearlo es seguir un terreno, ya que la realidad, en sí misma, es siempre progresista.*

*Mi sola misión, hoy y mañana, es procurar ser veraz <sup>16</sup>.*

Esta cita se reduce a tres principios, a los que se ha mantenido siempre fiel este escritor hasta su novela, *La muchacha de las bragas de oro*: 1<sup>o</sup>) La descripción realista del mundo en que se desarrollan sus novelas; 2<sup>o</sup>) La visión de la novela como medio para denunciar la injusticia en la sociedad, y 3<sup>o</sup>) Logro artís-

(15) "El hombre de Fraga y otros falsarios", *Confidencias*, p. 98. El nombre de R. de la C. lo pongo yo, pues no consta en el texto.

(16) F. Olmos García, "La novela y los novelistas españoles de hoy", *Cuadernos americanos*, 4 (julio-agosto, 1963), pp. 211-233.

tico de la narración. En este trabajo nos conciernen únicamente los apartados primero y segundo <sup>17</sup>.

En *Si te dicen que caí*, el autor evoca su antiguo barrio y su propia experiencia individual, sus vivencias, junto a otros hechos que si él no protagonizó, presencié o tuvo noticia de ellos por estar en boca de todos. Algunos de los personajes y hechos que encontramos en esta obra de ficción aparecieron en la prensa española de las décadas de los años cuarenta y cincuenta; otros sucesos nunca se hicieron oficialmente públicos, pero no por ello fueron menos conocidos de los españoles y, en particular, de los barceloneses. De ahí que algunos críticos hayan dicho que la lectura completa de esta novela requiere un público conocedor de la intrahistoria de la posguerra <sup>18</sup>. Marsé dice de su génesis:

*Surgió de un deseo de recuperar esa infancia y esas calles, y tal vez por eso se pobló en seguida de personajes y hechos reales: Carmen Broto, la famosa prostituta rubia-platino asesinada en un solar de la calle Legalidad-Escorial, cerca de mi casa, en enero de 1949; el jardín, los sótanos y los cimientos de la iglesia aún sin construir junto a la Capilla Expiatoria de Las Animas del Purgatorio en la calle Escorial... la función de Els Pastorets y los primeros escarceos eróticos con las huerfanitas de la Casa de Familia de la calle Verdi, la fiesta Mayor y... el "Taylor" y sus pistoleros, la trapería y las "aventis"... La novela expresa una posible memoria del ambiente de un barrio y de una ciudad que salía de la sacudida de una guerra civil... <sup>19</sup>*

El novelista recrea su universo infantil, tal como fue o como pudo ser; pero sus personajes recrean un mundo, no como pudo ser, sino como fue, de un barrio, Gracia, y de una ciudad, Barcelona, que salían derrotados de una guerra civil. Las distintas versiones de los hechos que se cuentan y los rumores de que se hacen eco esos seres de ficción son frecuentemente contradictorios, pero su multiplicidad termina siempre por evidenciar "la verdad verdadera" de los auténticos protagonistas de la novela: la ciudad y sus habitantes. Marsé se traslada y traslada al lector a un pasado, que se está mistificando y olvidando por la propaganda del bando vencedor y por el pa-

- (17) Excluyo *Un día volveré*, porque en la citada entrevista con Montserrat Roig (nota 9), Marsé niega que esta novela contenga ninguna tesis y añade que en ella "sólo tengo ganas de recrear una época, unos tipos, y explicar una historia que considero que puede resultar entretenida". Para lo literario en la obra de Marsé ver la citada bibliografía de Sherzer (nota 4).
- (18) José Ortega, "Los demonios históricos de Marsé: *Si te dicen que caí*", *Cuadernos hispano-americanos*, 312 (1976), pp. 731-738, (p. 735). Nivia Montenegro, "El juego intertextual de *Si te dicen que caí*", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, V (1981), pp. 145-155, (p. 146).
- (19) *El pijoaparte*, pp. 144-145.

so del tiempo, para avivar el recuerdo y crear una memoria o conciencia colectiva de lo que fue la realidad histórica. La trapería de Java, la abuela, Sarnita y los trinchas, las huerfanitas de la Casa de Familia, Marcos Javaloyes y la guerrilla urbana, el Srto. Conrado, etc., se convierten en una píldora contra el olvido de los sufrimientos de un pueblo y una acusación contra quienes los infligieron. Marsé, una vez más en *Por favor* y en boca del "chorizo", dice que *Si te dicen que caí* es:

*Una exuberante alegría de vivir fragmentada y dispersa en las paredes de la vieja trapería como una memoria estrellada, en caótica expansión, es todo cuanto nos legó aquel hombre [Marcos] al desaparecer del barrio... Ni subiéndose a una silla ha conseguido la abuela borrar las imágenes más altas y hermosas, rozando ya el techo... tendrían que derribar la casa y sepultar bajo ella los sótanos y ni aún así lograrían destruir esta pobre memoria personal... despojos de una conciencia acorralada, la injustificable masacre sobre la que se asentaría el glorioso alzamiento nacional del futuro edificio... Una voz hablando sola, una memoria en continua expansión, vasta y negra como la noche, retrocediendo en el recuerdo y también anticipándose a él, adelantándolo para verlo llegar desfigurado, desmentido, devorado por las musarañas del olvido y la mentira en la medrosa memoria de la gente* <sup>20</sup>.

En *La muchacha de las bragas de oro* (Barcelona, 1978), la siguiente novela de Marsé, se desarrolla más el tema de la memoria que retrocede en el pasado para analizarlo y averiguar la realidad histórica y para denunciar, principalmente, a aquellos que ahora pretenden justificar su pasado fascista. Luys Forest, antiguo y destacado falangista durante la guerra civil y en los años que la siguen en Barcelona, escribe sus memorias para inventarse una vida tal como a él ahora le habría gustado que hubiera sido la suya:

*Su caso no es [escribe Luys], como el de muchos hoy, un sprint oportunista hacia la titulación democrática. Al contrario que sus antiguos camaradas de plata fúnebre, que él llama vergonzosamente lotófagos —comedores de la flor del olvido— el autor pretende en esta obra magistral registrar los inundados sótanos de la memoria y al mismo tiempo... (p.23).*

transformarlos u olvidarlos; pero ahí está Marsé que no perdona a los lotófagos y trae al presente la realidad del pasado. Si esta novela es un antídoto contra la lotofagia

(20) "Miedo a la memoria de un pueblo", *Confidencias*, pp. 47-48. Estas mismas palabras las dice Sarnita en *Si te dicen que caí*, p. 263. Cito por la segunda edición de Seix y Barral (1977).

de un hombre y unas memorias concretas <sup>21</sup>, *Si te dicen que caí* hace la misma función respecto a toda la "casta de la Victoria", que quiere con el paso del tiempo justificar, transformar y olvidar el mundo de dolor y de miseria sobre el que se asentó el régimen franquista.

Hemos visto que para Juan Marsé la función del escritor consiste en transformar la realidad, y que su mérito está en la eficacia de la exposición y el logro artístico. En *La muchacha de las bragas de oro*, Luys Forest, de quien Marsé se sirve en más de una ocasión para exponer sus propias ideas literarias, le dice a su sobrina Mariana acerca de la imagen que se está forjando en las memorias:

—¿Te extrañan estas combinaciones? Son correctivos a la realidad. A fin de cuentas, ese es el trabajo del novelista (p. 195).

La diferencia esencial entre Marsé y Forest es que éste la falsea; mientras que aquél, aunque los personajes reales y los sucesos históricos se conviertan en seres y hechos de ficción, la materia narrativa nunca deja de ser un fiel reflejo de la realidad, como puede verse si examinamos, aunque sólo sea someramente, las vidas de algunos personajes y sus fondos ambientales en cada uno de los cuatro niveles que coexisten en *Si te dicen que caí*: 1º) Carmen Broto; 2º) Guerrilla urbana; 3º) Los muchachos, y 4º) La casta de la Victoria.

Del asesinato de Carmen Broto a principios de 1949 se informó ampliamente en la prensa barcelonesa. El historiador Rafael Abella ha recogido este suceso en un libro, cuyo título es un eco del de la novela de Marsé y muestra su realismo histórico: *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra* (Barcelona, 1978):

Pero tal vez el caso criminal más misterioso de aquellos turbios años fuera el asesinato de Carmen Broto, muchacha de vida alegre que aparecía como mantenida de un hombre de negocios teatrales barcelonés a quien se atribuían tendencias muy particulares. La muchacha fue asesinada por dos sujetos de los bajos fondos, a quienes ella conocía bien. Uno de ellos a quien la Broto dispensaba sus favores, era notoriamente bisexual, ya que era así mismo "bujarrón" del empresario y quería hacer carrera pugilística llevando siempre como mentor y protector en el más equívoco de los sentidos, a una persona de muy conocida familia barcelonesa. Los criminales consumaron su delito golpeando salvajemente a su víctima con un mazo en el interior de un automóvil alquilado sin chófer. Cometido el delito y seguramente asustados ante su magnitud, pidieron ayuda al padre del aspirante a boxeador, "espadista" conocidísimo en los medios policiales por su destreza para violentar cerraduras... Este hom-

(21) Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia* (Barcelona, 1976). Ver William M. Sherzer, *Juan Marsé, entre la ironía y la dialéctica* (Madrid, 1982), p. 189.

bre —Navarro Munau— los condujo hasta un solar que poseía en una calle llamada paradójicamente “de la Legalidad”, lugar en el que procedieron a enterrar ilegalmente a la chica, después de despojarla de las joyas... La personalidad de la víctima, muy conocida en la nocturnidad de la capital catalana y el saber a tres personas notorias por diversos conceptos involucradas en el asunto hizo que el hecho causara una gran conmoción... Uno de los autores apareció muerto —suicidado— en un “meublé” al día siguiente del asesinato después de dejar un papel escrito en el que decía sencillamente: “La vida es sueño”. Los otros participantes, los Navarro padre e hijo fueron detenidos seguidamente. El rumor popular hablaba de orgías en el piso de la víctima, barajándose nombres de la buena sociedad barcelonesa como asiduos... (p. 146).

Es posible que Marsé, que tenía entonces dieciséis años, presenciara el levantamiento del cadáver de la Broto, pues el solar de Can Compte en donde se encontró estaba junto a la casa de sus padres. Esto y los rumores que circularon en aquel tiempo en torno a los móviles del crimen y la vida disipada de la víctima le quedarían profundamente grabados. No es de sorprender, pues, que cuando quiso evocar su infancia, este hecho apareciera vívido en su memoria.

El escritor toma este suceso real y lo transforma en materia novelesca por dos procedimientos. En primer lugar, inventa un pasado a esa muchacha, uniéndola a la vida del barrio. En segundo lugar, la convierte aparentemente en dos personajes distintos, en torno a los cuales hace girar la trama de la novela; ellos son el punto en donde siempre coinciden el mundo de los chicos, el de los maquis y el de los vencedores de la guerra. Carmen Broto será en la novela Aurora Nin (conocida también como “Ramona” y como “la puta roja”) y Carmen (conocida igualmente como “Menchu”, “la fulana del Hotel Ritz”, “la rubia” y “la rubia platino”). Sin embargo, por muy distintas que sean, comparten muchas cosas, de manera que a veces da la impresión que son la misma mujer: la mujer prostituida por la guerra y por la posguerra, operando a dos niveles distintos: el mundo del dinero y del poder (Carmen) y el mundo de la miseria y de los derrotados (Aurora). Examinemos algunos aspectos de sus vidas para ver lo que las une y lo que las separa, y para ver también lo que ambas tienen en común con la Carmen Broto real.

Carmen-Menchu es una de las huerfanitas de la Casa de Familia. Su corrupción empieza durante la guerra en su trato con milicianos y sigue después en casa de una familia franquista. Durante todos estos años calza “unos altos zapatos verdes” (p. 67) y luce “una cruz de rubíes al cuello” (p. 68). De allí sale para lanzarse a la vida como “fulana de lujo”: pisitos de mantenido, aperitivos y fiestas en los bares y las salas nocturnas de lujo; seguido por una mala racha en el barrio chino (en donde calza katuskas), y vuelta al mundo de la alta prostitución, con habitación en el Hotel Ritz y abundantes joyas (entre ellas un “brazalete de oro macizo de que pendía un pequeño escorpión también de oro y montado con articulaciones” (p. 129), y, finalmente, un apartamento propio. Entre sus amigos de esta época de prosperidad se en-

cuentran el empresario del Teatro Tívoli, un coronel, una "vedette" llamada Carmen de Lis, un concejal del Ayuntamiento de Barcelona y el presidente y un directivo del C.F. Barcelona. En los guateques a que asiste se relaciona con jerarquías del régimen, estraperlistas y un par de "mariconas". Pero Carmen-Menchu también tiene algunos amigos de catadura sospechosa, con quienes alterna en el bar Alaska: son los maquis Marcos Javaloyes, Navarro y Jaime Viñas, con ellos termina de emborracharse todas las noches antes de retirarse a su apartamento. Cuando acaba de cumplir los treinta años en enero de 1949, su vida y sus amistades quedan resumidas en lo dicho.

Aparentemente, su muerte es consecuencia de su amor por las joyas y sus noches alcohólicas en el Alaska. Dos de sus compañeros de borracheras la matarán con un mazo de madera para robarla, después de haberle dado un paseo en coche, y luego la malenterrarán con "el abrigo de visón" y el "turbante rojo" que llevaba en el solar de Can Compte de la calle Legalidad, sin que, con la prisa, los asesinos le quiten el brazalete de oro con el escorpión. Al final de la novela, Marsé nos descubre quienes fueron los criminales:

*Y repasando una larga lista de fantasmas, se pararon en la rubia asesinada, salió en los diarios, quien iba a decirnos que Jaimito acabaría así: le calentarían los cascotes el cuñado y su hijo, que al final también se entendía con ella a espaldas del querido y del mismo Jaime Viñas, ¿no lo leíste Palau?, el crimen de la calle Legalidad... Y que pronto los pescaron, a Jaime en la cama de un meublé, se envenenó con cianuro y dejó un papel que decía la vida es sueño, que gansada (pp. 357-358).*

Aurora-Ramona también está relacionada con la Casa de Familia y su corrupción sigue un proceso parecido: sirvienta en casa de una familia de futuros influyentes franquistas y trato con milicianos durante la guerra. Durante sus años en la Casa y con la familia Galán también luce una "cruz de rubies" (p.135) y calza "zapatos verdes de tacón alto" (p. 140). Pero a este personaje su destino se le complicará, pues el asesinato del Sr. Galán, organizado por su tío, el destacado anarquista Artemio Nin, la convertirá en la "meuca roja", fugitiva que tendrá que buscar refugio en el barrio chino (calza aquí las inevitables katiuskas negras que estuvieron de moda en los años cuarenta) y encontrarse a escondidas con su amante Marcos Javaloyes, bien en el bar Alaska o en el escondrijo de éste en la trapería. Cuando por fin sus perseguidores la localicen en compañía de Marcos, huirán juntos los dos, seguidos de cerca por la policía, para internarse en el solar de Can Compte en la calle Legalidad y morir allí unidos, "la meuca roja" y el maquis, víctimas de una explosión, cerca del coche Ford abandonado, en donde había sido asesinada Carmen-Menchu. Junto al cadáver de Aurora-Ramona vemos:

*El turbante rojo y manchado de sangre, los zapatos tirados a dos metros, la mano enterrada hasta la muñeca y casi también el brazalete con el escorpión de oro (p. 343).*

Sarnita (¿Marsé?), que presencia el levantamiento del cadáver, oye los rumores del público: "fulana muerta, cabeza destrozada, rubia platino", y ve el "Ford, cuyos cristales y asientos estaban salpicados de sangre. Pegado al manillar se veía un mechón de rubios cabellos" (p. 342).

Las vidas de Menchu y Ramona son distintas y se pueden seguir individualmente, aunque la primera lectura de la novela pueda presentar dificultades, pues el autor y sus personajes hacen todo lo posible para confundir al lector; las dos usan prendas idénticas (zapatos verdes, katiuskas, turbantes rojos) y joyas iguales (la cruz de rubíes) o intercambiables (el escorpión de oro); tienen el mismo color de pelo (rubio platino); las encontramos realmente en el bar Alaska y en el barrio chino o supuestamente se nos dice que la una ocupa la habitación de la otra; se atribuye a Aurora-Ramona la vida de Carmen-Menchu y, lo más importante en la biografía de ambas mujeres: sus principios en la Casa de Familia y sus vidas concluyen violentamente en Can Compte, las dos cosas vienen a ser una especie de eco.

En cuanto a lo que deben a Carmen Broto, se puede concluir que Aurora-Ramona apenas se le parece en nada, como no sea su muerte en el solar de la calle Legallidat. Carmen-Menchu, por el contrario, presenta grandes similitudes, además del nombre. Si cotejamos con el relato de Rafael Abella, vemos que las dos tienen en común: 1º) Un amante empresario teatral; 2º) Conocían bien a los asesinos, uno de los cuales era también su amante y se interesaba por el boxeo; 3º) Fueron asesinadas con un mazo de madera en el interior de un coche; 4º) Los asesinos complicaron al padre de uno de ellos, "experto cerrajero", para deshacerse del cadáver; 5º) El motivo aparente del crimen fue el robo de joyas; 6º) Fueron sepultadas en el mismo lugar y de forma idéntica, y 7º) Detención rápida de los asesinos y suicidio de uno de ellos en un *meublé*, dejando notas idénticas. Pero, además, en el relato de Abella encontramos una serie de referencias a la forma de vida y a las actividades de la Broto, que Marsé aprovecha para su Carmen-Menchu. El historiador nos dice que era muy conocida en la vida nocturna de Barcelona; que tres personas notorias estuvieron involucradas en su muerte; que el rumor popular hablaba de orgías que se celebraban en su piso con la asistencia de individuos pertenecientes a la alta sociedad barcelonesa, y que era eslabón entre los bajos fondos y un mundo equívoco amante de lo prohibido y de experiencias excitantes. El novelista amplía esas referencias con nombres reales de lugares famosos frecuentados en aquellos años por la gente de vida alegre (Hotel Ritz, Rigat, La Puñalada, Navarra y Oro del Rhin) y se refiere a personas concretas, unas veces sólo se nos dice su posición empresarial o social (gerente del Tívoli, presidente y directivo del F. C. Barcelona —seguramente el hecho de que sean también tres personajes es una coincidencia); otras quizás nos da el nombre: ese Muñoz estraperlista nos hace recordar al famoso millonario del mismo nombre en los años cuarenta; esa Carmen de Lis, amante de un concejal, nos recuerda por el nombre a la vedette Carmen de Lirio, de quien durante la Huelga de 1951 corría el rumor de que mantenía relaciones con el gobernador de Barcelona Baeza Alegría. Los otros seres (¿de ficción?) que encontramos en las fiestas a que asiste Menchu sólo los conocemos por su cargo o por su profesión: un comisario de la brigada social, un coronel, un estraperlista, etc., éstos parecen representar más a una clase que a una persona

concreta. Pero sean individuos o clases, todos ellos anduvieron en boca del pueblo. Juan Marsé ha transformado con maestría a su modelo sin falsearlo y ha conseguido activar la memoria dormida del lector <sup>22</sup>.

Las relaciones de Carmen Broto con el mundo de la delincuencia nos llevan al segundo nivel de la novela: la guerrilla urbana. El autor de *Si te dicen que caí* debió conocer a "Taylor", aunque no necesariamente por este nombre, o en el barrio oyó hablar de él y de otros gracienses, que durante las décadas de los cuarenta y de los cincuenta tomaron parte activa en la resistencia antifranquista; pues la barriada de Gracia y la vecina del Carmelo fueron baluartes del anarcosindicalismo durante la guerra civil y en los años que siguieron <sup>23</sup>. Algunos de los maquis de la ficción viven en ellos ("Taylor", Palau, Marcos Javaloyes, Luís Lage), y uno de los lugares de reunión es el Alaska, bar auténtico no muy lejano de la calle Escorial, esquina Martí, donde vivía el novelista. Sus nombres, excepto tres (Quico Sabaté, su hermano Pepe y Jaime Viñas, asesino real de Carmen Broto), parecen ficticios y seguramente también lo sea su caracterización; sin embargo, todos los hechos que protagonizaron son totalmente reales. Una vez más, Marsé se sirve del conocimiento directo, del rumor popular y de la prensa de la época para transformar la realidad, pero sin falsificarla. El novelista se limita a tomar unos hechos históricos, de los que a su modo informaron los diarios franquistas, o fueron conocidos por los habitantes de Barcelona (la guerrilla luchaba en sus calles), y hace protagonistas de ellos a algunos habitantes de su propio barrio; otra vez, como Carmen Broto, quizás no lo fueran, pero pudieron haberlo sido. Si pasamos revista a las acciones guerrilleras que se narran en *Si te dicen que caí* y las cotejamos con los sucesos que se historian en las citadas biografías de José Lluís Facerías y Quico Sabaté, de Antonio Téllez Solá, vemos que casi todos ellos fueron protagonizados por estos dos guerrilleros, y que Facerías, posiblemente, inspiró el personaje de Sendra, jefe del grupo guerrillero de la ficción. La similitud es tan grande que si la novela no se hubiera publicado con anterioridad, tendríamos que pensar que Marsé se había inspirado ampliamente en estas dos obras <sup>24</sup>.

- (22) Para quien no tenga la experiencia de la Barcelona de los años cuarenta y quiera tener una lectura más profunda de la novela son esenciales los caps. VI y VII, "Los felices años cuarenta: la España de los estraperlistas", (I y II) de *Por el Imperio hacia Dios*. La novela de Alberto Speratti, *El crimen de la calle Legutidad* (Barcelona, 1983) no dice nada que pueda aclarar la vida y la muerte de Carmen Broto. Se trata de una ficción novelesca en donde en algún momento se ve la influencia de *Si te dicen que caí*.
- (23) Antonio Téllez Solá, *La guerrilla urbana. Facerías* (París, 1974) y *Sabaté. Guerrilla urbana en España (1945-1960)* (Barcelona, 1978). Son muchos los guerrilleros que aparecen frecuentemente en sus páginas que vivieron en estos dos barrios, en donde se ubicaron también imprentas y centros de reunión o enlace. En *Un día volveré*, Marsé da la impresión de haber conocido a los hermanos guerrilleros Julivert (uno de ellos, Jan, es el protagonista de la novela), y a "Taylor" y a su novia Margarita, que vivía en la misma calle de Gracia (p. 91).
- (24) Casi todos los hechos guerrilleros que se mencionan en la novela: asaltos a bancos, atentados, enfrentamientos con la policía, emboscadas, colocación de petardos, lanzamiento de octavillas, pintadas, etc., se pueden encontrar registrados en las dos obras de Téllez; véase, por ejemplo, en la biografía de Quico Sabaté (cito por ésta y no por la de Facerías, porque en ella se refiere el autor a los dos guerrilleros por igual y con mayor extensión, y, por otra parte, no está agotada): pp. 13-14 y 107-109, 78-80, 92, 101, 103-106, 107-109, 120-121, 131-132, 145-147, 188-194, 240-241 y 254.

La mayoría de estos hechos sólo se citan de pasada, atribuyéndolos a los maquis de la ficción, o bien éstos son testigos de acciones que realmente ocurrieron en las calles barcelonesas, pero que realizaron otros grupos; sin embargo, algunos sucesos históricos son narrados con suficiente amplitud, formando parte integral del relato novelesco: intento frustrado de asesinar al comisario Quintela; emboscada al grupo de Quico Sabaté en el Paralelo; atraco al "meublé" Diagonal; emboscada a José Lluís Facerías en la plaza Molina <sup>25</sup>. Juan Marsé no introduce muchos cambios en su narración, prácticamente se limita a cambiar los nombres de los guerrilleros reales por los de sus seres novelescos y a abreviar la acción, omitiendo detalles secundarios; cuenta simplemente los movimientos de sus héroes.

A la realidad de las acciones guerrilleras que se narran en la novela, corresponde también el realismo de las circunstancias que rodearon a la resistencia antifranquista: 1º) Las tensiones entre militantes de los distintos partidos que integraban la guerrilla; el grupo de Sendra lo componen gente de la FAI, del POUM y del PSUC, quienes, a pesar de estar integrados ahora en la misma unidad de combate, nunca dejan de discutir y de echarse puyas por la actuación de sus respectivas organizaciones durante la guerra civil; 2º) La falta de coordinación y las discrepancias entre la gente del interior y los exiliados de Toulouse, más la falta de medios económicos y de armas; Sendra viaja frecuentemente a Francia para entrevistarse con la gente de la central de la FAI y, sobre todo, con Federica Montseny; 3º) El Socorro Rojo en ayuda de los detenidos en la cárcel Modelo de Barcelona y de sus familiares; "Taylor" y Palau nunca dejan de visitarlos para ayudarlos económicamente y darles algún consuelo; 4º) El cruce de los Pirineos para pasar refugiados a Francia; Sendra es un guía consumado; 5º) La angustia y el miedo por los chivatazos, detenciones, torturas y muertes de compañeros, fusilados o abatidos a tiros en las calles por la policía: Artemio Nin, "Taylor", Pepe Sabaté, el mismo Sendra, etc., morirán víctimas de la persecución y de la lucha, y 6º) La descomposición del ideal por la pérdida de la esperanza en el triunfo sobre el régimen; la mayor parte de los guerrilleros de la novela terminarán como vulgares atracadores o abandonarán la lucha convencidos de su inutilidad.

Marsé consigue recrear en la novela el mundo de la guerrilla urbana con tanto realismo que si su lector vivió en la Barcelona de los años cuarenta o conoce los libros citados sobre la guerrilla urbana, deduce que el novelista, además de su recuerdo personal y de los rumores que circularon en la época, ha tenido que realizar un trabajo de investigación, bien en la prensa franquista o en los libros sobre la guerrilla

(25) Ver Téllez, *Quico*, pp. 13-14 y 107-108, 103-106, 189-190 y 192-194. Estas acciones se narran en la novela en las páginas 156-157, 185-187, 273-277 y 322-324. Los mundos de Carmen Broto y de la guerrilla urbana los he estudiado con mucho más detalle en "La transformación de la realidad en *Si te dicen que caí*: el asesinato de Carmen Broto y la guerrilla urbana", en *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, ed. por Ruiz Veintemilla (Barcelona, Librería Puvill, 1984), pp. 191-206.

publicados con anterioridad a *Si te dicen que caí*<sup>26</sup>. Podemos concluir que en este nivel del libro, a pesar de la novelización de los hechos de los guerrilleros, se ve la voluntad de Marsé de traer a la memoria del lector el recuerdo de aquellos "hombres de hierro" y a sus dos cabecillas más destacados, José Lluís Sabaté y Quico Sabaté, cuyas hazañas narra<sup>27</sup>. Aunque *Faces* aparezca bajo el nombre de Sendra, es fácilmente reconocible por una referencia a la calle Arenys (es uno de los domicilios de Sendra y fue uno de los refugios reales de Facerías), por las acciones que éste capitanea en la novela y, sobre todo, porque el retrato que de Sendra hace Navarro (p. 95), recuerda en todo al Facerías de la biografía de Antonio Téllez.

El mundo de los muchachos es el del propio Marsé adolescente, aquí no ha tenido que investigar para perfilar a sus personajes, le ha bastado con su propio recuerdo personal: la trapería, la Parroquia de las Animas, la Casa de Familia y las calles de Gracia son reales, igual que lo son los muchachos y muchachas que viven en las páginas de *Si te dicen que caí*. No pretendo decir que los trinchas y las huerfanitas estén necesariamente inspirados en los amigos adolescentes del autor ni que las hazañas que se cuentan en la novela fueran protagonizadas por ellos, lo que tampoco lo excluye, evidentemente. Pero para el lector de esta novela el realismo se encuentra más en la autenticidad del mundo en que se mueven los trinchas y en las circunstancias que los rodean: sus familias, sus callejeos, sus juegos y sus conversaciones nos ponen al descubierto lo que fue la década de los cuarenta en el barrio de Gracia.

En este plano de la novela, Marsé denuncia el hambre, las enfermedades y el miedo que sufrieron los vencidos en la guerra civil, así como las vejaciones que tuvieron que soportar para sobrevivir. Los padres y hermanos de los trinchas de la novela son antiguos combatientes republicanos o charnegos desgraciados, quienes, por su situación de vencidos, están huidos o sin trabajo, y sus familias, por tanto, sumidas en la miseria.

Los vencidos padecen hambres atroces. Java sufre punzadas de hambre a lo largo de toda la novela, incluso cuando el Srto. Conrado le cuenta al obispo de Barcelona de sus picardías: "*Desaparecen de su cuerpo [de Java] todas las sensaciones, excepto el hambre*" (p. 107). Ramona pasa tanta hambre que cuando come en el piso del Srto. Conrado, "*devora su bocadillo casi a espaldas de él [Java], agazapada como una bestia, sus dedos nerviosos picoteando migas en la falda, ni una dejó escapar*" (p. 24). Los monaguillos Tetas y Amén se comen las hostias para saciar el hambre. A Sarnita se le caen los dientes "*por falta de cal, es de debilidad y del vino que mi padre llevaba en las venas*" (p. 269). Por las calles que corretean los chicos en la ciudad es frecuente encontrarse con jóvenes y viejos que caen desmayados o muertos de hambre, sin que falten referencias al hambre en los pueblos, contribuyendo así a crear en la novela un constante ambiente de depauperación.

(26) De hecho, Marsé ha dicho últimamente que hizo mucha investigación sobre el maquis: "Pasé mucho tiempo buscando la información que necesitaba, sobre todo, lo referente al movimiento anarquista de la posguerra aquí, en particular las guerrillas urbanas" (entrevista con Jack Sinnigen, *op. cit.*, p. 112).

La miseria es la causa de las enfermedades y de las desgracias familiares de los chicos; es obvio el origen del mote de Sarnita:

*Mire mis manos y mi cabeza rapada al cero, señor, mire que miseria, en casa somos muy pobres, el abuelo cojo y con el tífus, una hermana puta y un hermano seminarista. Quedó atontado de las bombas y le enviaron al seminario, allí al menos come caliente cada día (p. 257).*

Java tiene los ojos permanentemente legañosos. El niño Luisito Lage y el viejo Mianet morirán en un mismo día de 1945 víctimas de la tuberculosis pulmonar. Los muchachos en sus conversaciones recogen el rumor que corre en la ciudad en torno a la desaparición de niños, a quienes sus secuestradores les roban la sangre con el propósito de vendérsela a los tísicos en el mercado negro.

Este mundo de alucinante pesadilla es una réplica real de la década de los cuarenta y el relato de Marsé tiene validez testimonial. Bastaría la sola lectura de *Por el Imperio hacia Dios* para comprobarlo; pero prefiero citar a Ricardo de la Cierva por su mayor afinidad con el franquismo y, por tanto, ser menos sospechoso a algún crítico de Marsé. Este historiador dice que el número de muertos de inanición entre 1940 y 1945 ascendió a 30.000 (supongo que habría que añadir aquí a aquellos cuyo certificado de defunción ocultaba su consunción por vergüenza). A principios de 1942, el mismo general Franco pronunció las siguientes palabras en Barcelona con motivo de presidir un desfile militar en el paseo de Gracia:

*Comprendo que no pueden ser momentos grandes de alegría cuando los estómagos están vacíos y vivimos días de sufrimiento* <sup>28</sup>.

En cuanto al número de tuberculosos, Abella sitúa una proporción de unos 150.000 cada año entre 1941 y 1953, fecha en que empezó a receder la enfermedad <sup>29</sup>. La obsesión por la enfermedad se refleja en los rumores de robos de niños que vemos en la novela, y que ni Abella ni de la Cierva recogen, pero que están en la memoria de los que fueron niños en la Barcelona de aquellos años, y también en una canción dedicada a los tuberculosos, que fue muy popular en la década de los cuarenta:

*Somos los tuberculosos  
los que más nos divertimos,  
y en todas nuestras reuniones  
arrojamos, arrojamos y escupimos.*

Universitat de les  
Illes Balears  
Servei de Biblioteca i  
Documentació  
Edifici Ramon Llull

- (27) Este calificativo lo utiliza Marsé en diversos lugares de la novela, cuyas últimas palabras son: "Hombres de hierro, forjados en tantas batallas, soñando como niños" (p.360).
- (28) Copio de Ricardo de la Cierva, *Historia del franquismo* (Barcelona, 1975), dos tomos (I, p. 227). Según este autor el hambre duró hasta 1949 (I, p. 352).
- (29) *Por el Imperio*, p. 122.

Es el bacilo de Kock  
el que más  
el que más nos interesa,  
y estamos llenos de taras  
de la cabeza, de la cabeza  
a los... <sup>30</sup>.

La sarna, la tiña, la piodermatitis y el piojo verde fueron enfermedades sumamente extendidas en aquellos años; para ayudar a la población infantil, los textos escolares contenían consejos higiénicos para combatir las enfermedades producidas por la miseria <sup>31</sup>. Juan Marsé describe igualmente con tremendo realismo el ambiente de terror constante en que vivieron los españoles vencidos que no pudieron abandonar el país al término de la guerra. Los muchos republicanos que tuvieron que esconderse para no ser encarcelados o fusilados están simbolizados en el personaje de Marcos Javaloyes, ese guerrillero urbano que se oculta en la trapería:

*En un pequeño desván apenas alumbrado por una vela, dice [Sarnita], alguien sentado en una mecedora hace pajaritas de papel con viejas revistas, de día y de noche, pensando en una novia bonita con katuskas, en los camaradas valientes y fieles hasta la muerte, en lo que pudo haber sido y no fue, en las musarañas (p. 71).*

La persecución de los derrotados es de hecho la historia de la novela: la caza y captura de la "puta roja" (Aurora-Ramona) por los vencedores (los Galán) para vengarse de algo sucedido durante la guerra civil. Los sicarios del nuevo régimen, representados en el Sr. Justiniano someten a tormento a mujeres y a niños de republicanos para sacarles información sobre su paradero o compran a desgraciados como Java para que los rastreen. Como Sarnita, ahora adulto convertido en el celador Ñito, le dice a sor Paulina del pasado: "aquellos días había sonado la hora de la venganza para tantos resentidos" (p. 85).

La denuncia y la traición se encuentran en la novela en los maquis que caen en manos de la policía, y que apalizados y torturados revelan todo lo que saben de sus compañeros de grupo (recordemos la emboscada a Sendra [Quico Sabaté]). Sin embargo, dentro de la trama de la novela, la tragedia de tantas vidas rotas por la traición está simbolizada en la denuncia que Java hace al Sr. Justiniano del paradero de su hermano Marcos y de su amiga Ramona. Con esta traición entre hermanos, Marsé ha querido sobre todo hacernos recordar otras tantas que ocurrieron en la vida

(30) M. Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España* (Barcelona, 1971), p. 18. Según Vázquez Montalbán, los niños más tímidos decían "... a los cordones".

(31) Véase Edelvives, *Nociones de ciencia* (Zaragoza, 1943).

real entre amigos y entre parientes y que sólo estuvieron motivadas por la necesidad de sobrevivir: Java denuncia a Marcos por hambre y por un terror casi físico a la miseria (p. 349), para él es un paso inevitable si quiere escapar del barrio y sus miserias, igual que su prostitución final será la única forma de conseguir una posición económicamente estable entre los vencedores.

En *Si te dicen que caí* se recoge también el sino de los desgraciados que terminaron en las cárceles franquistas. En la novela hay muchas alusiones a los faieros encarcelados, cuyas familias reciben el Socorro Rojo; pero lo que sucedió a tantos hombres en los años cuarenta en la cárcel Modelo de Barcelona se relata aquí resumido en las vidas de dos personajes: Artemio Nin (el tío de Aurora-Ramona), que morirá fusilado en el tristemente célebre Campo de la Bota, y en Lufs Lage Correa (padre del trinchero Luisito), que será apalizado y torturado sin cesar. "Taylor" consuela a la mujer de Lage y le dice que no llore, porque ya no pegan a su marido; pero el narrador, aquí Palau, interrumpe el relato con una reflexión:

*Pero sí. Al final de cada sesión le pondrían un cigarrillo encendido entre los labios tumefactos, el preso no podía sostenerlo y lo dejaba caer. Derrumbado en la silla, bajo el cono de luz vertical en los sótanos de la quinta galería, se inclina a un lado y con la mano ensangrentada tanea el suelo orientándose hacia el pitillo como un ciego. Un zapato negro aplasta la mano, el puño se estrella de nuevo contra el rostro.*

*Presos que se llevan al amanecer en coches celulares, rumor de oías en la rompiente del Campo de la Bota y en la Modelo un hombre alto y flaco con mono azul paseando por el patio recién regado. Tendría la cara hinchada y gris de hematomas (p. 183).*

Marsé no olvida a los numerosos desaparecidos a consecuencia de la guerra. La búsqueda del marido, del hijo o del hermano contribuye junto con lo dicho hasta ahora a crear en la novela el ambiente de miedo y de inseguridad que se recoge en una de las "aventis" de los muchachos:

*—Todo el mundo busca a alguien ahora— dice Sarnita—, fijaos bien: noticias de algún pariente desaparecido, o escondido, o muerto. Siempre veréis a alguien que llorando busca a alguien...*

*—Aquí todo son denuncias y chivatazos, ahora, redadas y registros. Qué tiene de raro. El padre de fulano ha resultado ser un rojo, te dicen de pronto, y mengano, ¿no lo sabías?, pues todo lo que tiene en casa es robado, o bien: ¿sabes la noticia?, la hermana mayor de tal se ha metido a puta, o el tío de cual lleva dos años escondido en una barrica de vino, hace crucigramas y le dan la comida por un agujero... Mirad los diarios, leed esos anuncios pidiendo noticias de hijos y maridos desaparecidos (p. 75).*

Escondidos, presos, desaparecidos, muertos, denuncias y persecuciones no son producto de la invención en la novela. Lo que Marsé cuenta como rumores de pueblo y fantasías de los trinchas en sus "aventis" es lo que auténticamente fue la represión franquista al término de la guerra; incluso Ricardo de la Cierva tiene que admitir que:

*Esta guerra civil no terminó en una amnistía como las guerras civiles de la época romántica. Es más, hasta condenó como blandengue y equivocada la teoría de la amnistía, de forma pública, y desde las altas instancias del poder* <sup>32</sup>.

El mismo general Franco arengaba así a los falangistas el 20 de abril de 1939:

*Falangistas, alerta, que la guerra no ha terminado. Lo mismo se sirve a la patria dando la vida en los frentes que desenmascarando a un traidor* <sup>33</sup>.

Es bien sabido que el miedo a la represión nacionalista llevó a muchos republicanos, que no habían podido abandonar España, a buscar refugio en los lugares más inverosímiles, en donde algunos permanecerían hasta después de la muerte del dictador por no haber creído en la autenticidad de los indultos que éste otorgó a lo largo de los años o por no haberse enterado, dado lo recóndito del escondite o su rareza <sup>34</sup>. Si de estos casos no se pueden dar cifras, sí, en cambio, se puede conjeturar sobre el número de presos, muertos y desaparecidos. Según Abella, los derrotados encerrados en campos de concentración y cárceles al terminar el conflicto ascendía a medio millón de personas; y el número de personas ejecutadas y muertas en prisión entre 1939 y 1944 fue de 192.684 <sup>35</sup>. Muchos de los republicanos presos o ejecutados fue-

(32) *Op. cit.*, I, p. 112.

(33) Esta cita abre el libro de Víctor Alba, *Historia de la resistencia antifranquista* (Barcelona, 1978), de donde yo la tomo. Los falangistas realmente no fueron sordos a las palabras de su Caudillo si hemos de creer al entonces todavía ferviente falangista Dionisio Ridruejo, que en una carta dirigida al Jefe del Estado se quejaba de los excesos de la represión (*Casi unas memorias* [Barcelona, 1976] la carta se publica íntegra en las páginas 236-240). Este sería uno de los motivos que le llevarían a abandonar Falange.

(34) Juan Antonio Pérez Mateos, *La España del miedo* (Barcelona, 1978), cuenta varios de estos casos.

(35) *op. cit.*, p. 18 y p. 60. Abella dice tomar los datos del Ministerio de Justicia (pero no da detalles de los documentos vistos). Me doy perfecta cuenta de lo delicado del asunto, porque no hay suficientes datos que garanticen las cifras que se puedan dar; si sigo a Abella es únicamente porque las suyas, dentro de las grandes variantes que ofrecen los historiadores que han estudiado los años cuarenta en España, están lejos de los extremos. Amando de Miguel hace un resumen de todas las cifras que los diversos historiadores han dado en los últimos años (*40 millones de españoles 40 años después* [Barcelona, 1976], "la represión", pp. 254-263). No obstante, me parece interesante poner aquí que R. de la Cierva dice que como consecuencia de la guerra civil murieron 250.000 personas "incluidos los desaparecidos violentamente a consecuencia de la guerra, pero durante la posguerra (*op. cit.*, I, p. 310), aunque reduce a 8.000 ó 10.000 el número de ejecutados y califica de "ridícula" la cifra de 200.000 dada por "algún historiador romántico" (I, p. 109).

ron detenidos a consecuencia de denuncias o chivatazos: se denunciaba a los enemigos por motivos políticos o por motivos personales, siendo el revanchismo más extendido en el fondo:

*Desfilan [por la Diagonal] cegadores los plátanos reverdecidos, el fantasma del bar Mery y sus aperitivos, las fachadas con cristales nuevos, las colchas de seda y las banderas rojo y gualda colgadas en los balcones, adheriéndose como una piel a las palmas secas del Domingo de Ramos. Pasando ante el portalón chamuscado de una iglesia abarrotada de fieles postrados de rodillas: el himno parece darle alas a la hostia, allá al fondo, por encima del mar de cabezas rendidas. Frescos despojos de la iglesia derruida, es decir, edificada: el ábside quebrado, el carbón de la viga y la vidriera rota justificaban al fin todos los salmos (p. 64).*

Esta es la Barcelona del obispo Modrego, quien aparece en la novela como un personaje más. Es evidente que Marsé vio en persona a ese cura militar en más de una ocasión, pues, aunque no lo hubiera citado por su nombre, su descripción física lo hace inconfundible (p. 106). Modrego, que llegaría a vicario general castrense, representa en *Si te dicen que caí* la unión entre el Estado y la Iglesia; cuando el Srto. Conrado encabeza una delegación de la Parroquia de las Animas que va a visitarle, el obispo se dirige a Conradito el primero, un elogio a su glorioso uniforme de provisional, la salvación de España había salido de las universidades, la generosa sangre derramada por señoritos como él florecerá en bendiciones (p. 107). La fusión entre la Iglesia y la clase social que representa el exalférez provisional queda simbolizada en la metamorfosis del obispo Modrego en Conradito, cuando Sarnita inventa un baile de Su Ilustrísima y Java en una "aventi":

*Evolucionaba el obispo como sobre ruedecitas invisibles bajo los faldones de seda, la cabeza echada hacia atrás y los ojos cerrados por el éxtasis. Murmuró con unción las palabras en latín *in te confido non erubescam* y recostó la frente en el hombro de su pareja, con el cabello engomado, el negro bigotito y la cara como la cera (p. 112).*

El papel decisivo de la parroquia en la pacificación del país y en su conversión al franquismo está personificada en el cura que asiste a una manifestación popular en su función de pastor de almas pero que actúa también como agente político:

- (36) *La devolución de España* (Madrid, 1977), p. 41. Rafael Abella, *op. cit.*, trata también de este aspecto de la represión (p. 34 y p. 52).
- (37) Pere Gimferrer ha escrito del espíritu de esta novela: "Es el de la novela picaresca: los impulsos del hambre, el afán de supervivencia física, la rapacidad precoz, el ingenio aguzado por la penuria" (*art. cit.* en la nota 3, p. 29).

El mosén había subido al tablado de la orquesta para inaugurar la fiesta [Mayor]... y el mosén había hecho un bonito sermón, bueno, un discurso, dijo que... él comprendía que había que divertirse un poco después de tantas desgracias y penalidades con la guerra, y al recordar a los caídos algunas mujeres lloraron, pero el mosén cogió la trompeta de uno de los músicos y tocó, todo el mundo rió mucho y dijo qué campechano es este cura, y lo dijo uno que dicen que es rojo, fíjate (p. 51).

Pero la actuación más decisiva de la parroquia está en la campaña para convertir a los trinchas en súbditos útiles al nuevo régimen. En un ambiente de carencia total, la Iglesia compra a los hijos de los vencidos, y lo hace con la aprobación de sus madres, que aceptan para que coman y no anden tanto "en la puta rue" (p. 49). Los chicos claudican persuadidos por los juegos y por la comida; Sarnita lo dice así de claro:

—Vamos a ver —volviendo junto a ella [Juani]— ¿Quién de vosotros ha estado en las Animas, aparte de Amén y Tetas?.

—Yo —dijo Mingo—. Fui una vez.

—Y qué.

—Nada. Beatas y gorigori.

—Pero tienen mesas de ping-pong y equipo de fútbol —dijo el Tetas—, con botas y camiseta y todo. Y hacen funciones de teatro (p. 48).

Los kabileños, después de este argumento, empiezan a frecuentar la parroquia encabezados por Java: se hacen amigos de los catequistas y del Srto. Conrado, juegan al ping-pong, cantan en el coro y representan *Els pastorets* en Navidad a cambio de meriendas, botes de leche condensada y ropa. Marsé, en una de sus escasas intervenciones en la novela, dice no sin cierta sorna, pues al final los trinchas serán expulsados:

*El cariño y la generosidad que les dispensó la parroquia fue como descubrir un nuevo mundo (p. 168).*

Para estas labores de captación la parroquia cuenta con la ayuda incondicional de catequistas piadosos y de damas ricas, que se ocupan de la educación religiosa de los chicos y de la beneficencia parroquial. Paradójicamente, la gran benefactora de las Animas es la Sra. Galán; el hecho de que persiga encarnizadamente a "la puta roja", no le impide obsequiar espléndidamente a los monaguillos y organizar la Navidad del Pobre:

(38) Sobre este asunto véase la gráfica descripción que hace Abella de la picaresca del estraperlo (*op. cit.*, p. 140).

(39) *La moralidad pública y su evolución* (Madrid, 1944), p. 38. Tomo la cita de Amando de Miguel, *op. cit.*, pp. 164-165.

(40) p. 234. Tomo este último dato de A. de Miguel, *op. cit.*, p. 171.

*Un día a mediados de diciembre ella le recibió [a Java] acompañada de varias señoras devotas que empaquetaban alimentos destinados a la Navidad del Pobre, la gran fiesta parroquial que este año se celebraba por vez primera. Presidía en el salón una larga mesa llena de papel de embalaje y botes de leche condensada, y adornado con lazos de cinta azul con lotes ya preparados (p. 165).*

Igualmente, el depravado Srto. Conrado se ocupa de dirigir la representación teatral de *Els Pastorets* y participa activamente en la vida parroquial, de forma que a la muerte de su madre se convertirá en su protector.

Madre e hijo representan la casta de la Victoria que colabora con la Iglesia y que es aceptada por ésta totalmente indiferente a su condición moral si ello le reporta un beneficio. Los Galán de la novela pueden ser personajes de ficción, pero la descripción que Marsé hace de la vida y de las funciones parroquiales, así como del papel que desempeñó la Iglesia española en apoyo del franquismo, se ajusta totalmente a la realidad histórica. La relación Estado-Iglesia en la España franquista ha sido ampliamente historiada; su estrecha colaboración puede ilustrarse en el hecho de que los obispos españoles legitiman como cruzada la rebelión franquista y en que el Partido Nacional de FET y de las JONS adopta el lema "Por el Imperio hacia Dios"<sup>42</sup>.

La Iglesia, con la ayuda de la Acción Católica y de las congregaciones marianas que dirigían algunas influyentes órdenes religiosas, organizó catequesis y centros juveniles en todas las parroquias; pero, en particular, puso un celo misional en las de los barrios pobres. Lo que se proponía lo había dicho bien claro el viceconsiliario general de Acción Católica en un discurso pronunciado ante Franco en abril de 1940:

*[Acción Católica] será en todo caso cantera de formación de perfectos ciudadanos en condiciones de prestar los mejores servicios a la Patria, a las órdenes del Caudillo de España, como el mayor timbre de gloria*<sup>43</sup>.

Para atraer a los pobres, los centros contaban con toda suerte de juegos de salón y deportivos, y en ellos ayudaban damas de la buena sociedad, haciendo ostentación de sus virtudes cristianas:

*Estampa de aquella época era la visión de familias enteras de la escoria social que fingían una devoción que no tenían, para obtener*

(41) *op. cit.*, p. 90.

(42) A pesar de la abundante bibliografía que hoy existe, me limitaré una vez más a citar las obras de R. Abella (hay referencias en todos los capítulos, lo que en parte explica su título) y de R. de la Cierva (también es imposible citar páginas concretas).

(43) Tomo la cita de M. Fernández Areal, *La política católica en España* (Barcelona, 1970), p. 129.

de las pías damas del ropero de San Vicente de Paul unos vales de alimentos. Requisito indispensable y probatorio para entrar en posesión de los vales era el recibir la Sagrada Comunión, y no era raro que más de un pordiosero, burlando la vigilancia imperante, recibiera varias veces el Pan de los Angeles, haciendo con ello acopio de vituallas con que dominar el hambre reinante <sup>44</sup>.

La Falange también está siempre presente en *Si te dicen que caí*, no en vano las palabras que componen este título son parte del himno fascista español y en el texto de la novela encontramos intercalados otros fragmentos en varias ocasiones. De hecho, el "Cara al sol" es la música de fondo siempre presente, que todos los españoles se ven forzados a cantar. Cuando Ramona y Java abandonan el piso del Srto. Conrado, después de protagonizar el cuadro sexual del primer capítulo, un grupo de falangistas los detiene en plena calle Mallorca y violentamente los obliga a cantar con ellos:

*En la calle, antes de separarse, encuentran cerrado el paso ante la Provincial: la acera la ocupan una veintena de hombres con camisa azul que rápidamente apeados de un camión y alineados cantan. Muchos peatones se paran y unen sus flacas voces a ellos, el brazo en alto y la camisa nueva que tú bordaste en rojo ayer, me hallará la muerte si me llega y no te vuelvo a ver. Tiene que esperar que acaben, volverá a reír la primavera, y cuando se dispone a atacar la última empanadilla oyen una voz a su lado:*

—¿Vosotros no sabéis saludar?

—Sí, señor— dice Java.

—¡Venga ese brazo, coño!

—Sí, señor.

—¡Ni señor ni hostias! ¡Arriba el brazo!

—Sí, camarada.

*Ya estaba en posición de firmes cuando recibió la bofetada (pp.30-31) <sup>45</sup>.*

Cuando Sarmita le cuente este episodio de la vida de Java a sor Paulina dirá

- (44) R. Abella, *op. cit.*, p. 156. Como ejemplo de la colaboración entre la Iglesia española y las clases pudientes dice que el episcopado creó una bula con cuya adquisición se perdaban los bienes mal adquiridos, la especulación, la venta de géneros adulterados y las estafas de pesos y medidas (p. 159). Para el estudio del papel de la Iglesia durante el franquismo es muy útil el libro de Juan José Ruiz Rico, *El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco* (Madrid, 1977).
- (45) Las palabras subrayadas son mías y son parte del himno. "Volverá a reír la primavera" se encuentra en otros lugares de la novela (p. 16 y p. 279).

que "es algo que hoy puede sugerirle a usted una idea de la intolerancia y humillación de ayer" (p. 85). Con el "Cara al sol" se canta el himno nacional en las iglesias y al final de los espectáculos públicos, y siempre con el brazo bien alto; de esta obsesión por el saludo fascista se burla el monaguillo Tetas después de responder a un interrogatorio del Sr. Justiniano:

*La pura verdad, camarada, ¿quiere que se lo jure con el brazo en alto? (p. 212).*

Las calles que corren los trinchas están profusamente salpicadas de "arañas negras" (o sea, el yugo y las flechas de Falange), no faltan ni en el rótulo acribillado que anuncia Capilla Expiatoria de las Animas del Purgatorio (p. 80). Y evidentemente están en las solapas de los buenos ciudadanos, sobre todo de aquellos que buscan trabajo como el padre de Tetas: la "araña" en la solapa y el carnet nacional-sindicalista en el bolsillo, dice el chico, "es mejor para encontrar faena" (p. 208).

El Sr. Justiniano es el brazo ejecutor del régimen fascista en la novela, Sarnita le llama "Tacayo de la cruzada" (p. 270). Marsé hace un retrato físico de este personaje, que puede considerarse un retrato robot del falangista de los años cuarenta, y nos describe su catadura moral:

*¿No le conoces [Java]? pues es el amigo del pagano [Conrado], te interesa estar a buenas con él, no le plantes cara nunca, no le discutas nada, hijo... ahora mandan estos...*

*El delegado local, dijo, el mandamás como alcalde de barrio, pero en el fondo un jefecillo, uno de tantos. Lo verás por ahí reclutando chavales... Bastante mal partido, la verdad, cada mes nos pasa a cobrar la cuota de Auxilio-Social y la contribución de Falange del distrito, no se deja ni un bar por el camino; a cambio me dejan vender rubio y todo eso, ya me entiendes, hijo: es uno de ellos, qué se puede esperar, con lo que me sacan alguno se estará haciendo una torre (pp. 131-132).*

Antes ha aparecido en la novela como director de la checa que se conocía como de San Gervasio, ahora lo vemos encargado de mantener los signos exteriores de la dictadura, en el reclutamiento de muchachos para la sección juvenil de Falange y en la recaudación de fondos para un régimen corrupto. De estas funciones, la más importante en la trama de la novela es el alistamiento de los hijos de los vencidos para su adoctrinamiento en el dogma fascista. Frecuentemente se le ve por las calles con "su libretita donde anotaba los nombres y los domicilios de los chicos" (p. 178). A pesar de la resistencia paterna a que los muchachos se apunten a la Falange juvenil ("mi padre no me deja", dice Tetas, [p. 208]), los trinchas no pueden resistir la atracción del uniforme regalado. Luisito, hijo de un maquis encarcelado, ingresará y Tetas igual, simbolizando este último personaje el éxito de la Iglesia y de la Falange en la campaña de captación de los jóvenes:

Fue este mes o al siguiente que Luisito se apuntó a la lista del delegado para ir a campamentos juveniles, juraba que ya tenía la boina roja y el machete con su funda, pero nunca nos lo enseñó. El Te-tas, los domingos, bajo el roquete de monaguillo, decían que también llevaba la camisa azul con la araña bordada. Y poco a poco todo estaba cambiando (p. 282).

El fin que persigue la Falange con su programa social queda bien claro en esta novela, no se conforma sólo con atraer a los hijos de los republicanos, quiere además que estos condenen a sus padres. Marsé hace decir a un jefe de centuria, que acaba de inaugurar un Hogar de Auxilio Social para huérfanos de refugiados:

*Estos niños no son responsables, y queremos que un día se digan sin rencor: si la España falangista fusiló a nuestros padres, es que se lo merecían (p. 225).*

objetivo que ya se estaba cumpliendo en parte, pues una de las niñas recogidas en la Casa de Familia admite la culpabilidad de su padre:

*—¿Tú tampoco tienes padre? dijo Java.  
—Como todas las de la casa— algo irritada Juanita, escupiendo las palabras— Los nacionales lo fusilaron, por si te interesa, pero lo tenía merecido (p. 51).*

Al ocurrir la historia de la novela en Barcelona, los falangistas aparecen también como fuerza de represión de todo lo catalán: interrumpen audiciones de sardanas, apalizan a catalanistas y fuerzan al pueblo a hablar "el lenguaje del Imperio" (p. 208). La bestialidad del odio hacia Cataluña queda simbolizado en la joven sardanista a quien "la marcaron las cuatro barras en el brazo con un machete, y que el falangista que lo hizo era un mocoso que no tendría quince años" (p. 302).

La experiencia de Java y Ramona frente a la Delegación Provincial de Falange la pasaron muchos ciudadanos en esa zona de Barcelona. El escritor y editor Carlos Barral cuenta en sus memorias:

*Recuerdo que una vez, un domingo por la mañana, desemboqué en el Paseo de Gracia en el justo momento en que concluía uno de aquellos actos exaltatorios y en el que rompían el aire los primeros compases del complejo de himnos nacional y del partido. Todo el mundo levantó el brazo y se volvió hacia la invisible tribuna, hieráticos en su viril saludo romano... Al terminar el himno se precipitó sobre mí un piquete de forzudos vestidos de falangistas, cuatro o cinco velludos zascandiles, antropoides como los del gimna-*

sio. Me increpaban y me rezandeban. "¿Por qué, señorito de mierda no había levantado el brazo? Ahora vería"<sup>46</sup>.

El encuadramiento de niños en las organizaciones juveniles se llevó a efecto en todos los niveles sociales, a ellos y a los adolescentes se destinaban todos los esfuerzos. Los niños pobres eran atraídos a la organización por medio de regalos; los de las clases medias, como Carlos Barral, eran entregados por sus padres y parientes. En *Años de penitencia*, su autor nos cuenta cómo él ingresó:

*De la mano de alguno de los "vencedores", no recuerdo de quién, fui llevado al cuartel de la organización juvenil falangista de mi distrito y me regalaron una camisa azul mahón y un corraje negro, ¡ah, sí! y unos calcetines negros altos con dos bandas rojas en el dobléz (p. 18).*

De la corrupción general del régimen que se denuncia en *Si te dicen que caí* trataré en seguida, ahora sólo nos interesa la particular de Falange. En la mencionada carta de Dionisio Ridruejo a Franco, y no olvidemos que Ridruejo autoriza el contenido de esta novela al prologar la edición española, se denuncia "el olvido total de la verdad fundamental falangista" y que Falange sea "simplemente la etiqueta externa de una simulación que a nadie engaña". La carta termina diciendo que "esto no es la Falange que quisimos ni la España que necesitamos"<sup>47</sup>.

El mismo Dionisio Ridruejo, que fue el primer consejero nacional y jefe de los servicios de propaganda en Barcelona, cuenta la decepción que sintió por el feroz anticatalanismo que desde el principio mostró el gobierno central: la obligatoriedad del castellano en la prensa, los rótulos de la calle, muestras comerciales y, sobre todo, en la persecución del catalán como lengua hablada<sup>48</sup>.

Si los vencidos pasan hambre en la novela, la casta de la Victoria come y vive bien, sin que sufra ninguna privación. Al poco de terminar la guerra, los vencedores regresan a sus casas y se establecen como si nada hubiera ocurrido. Cerca de los trin-

(46) *Años de penitencia* (Barcelona, 1975), p. 19. Rafael Abella da información sobre las múltiples y variadas ocasiones en que los españoles se veían forzados a saludar con el brazo en alto (*op. cit.*, p. 26). El saludo fascista se abandonó oficialmente el 11 de setiembre de 1945; pero continuó siendo el saludo oficioso de Falange.

(47) Dionisio Ridruejo, *op. cit.*, p. 238 y p. 240. Su disgusto por la corrupción falangista le llevó a presentar la dimisión en el mismo año. La carta va fechada en Madrid a 7 de julio de 1942. M. Fernández Areal dice que el éxito de Falange fue tan grande y los nuevos falangistas tan sospechosos que en 1941 tuvo que realizarse una depuración y parar momentáneamente la aceptación de nuevas solicitudes (*op. cit.*, p. 130).

(48) *op. cit.*, pp. 168-171. Para el anticatalanismo del régimen franquista véase Josep Benet, *Cataluña bajo el régimen franquista* (Barcelona, 1979). Benet estudia todos los aspectos de la persecución que padecieron la lengua y la cultura catalana.

chas del Carmelo vive Susana, niña de la clase media que habita en un chalet de la pudiente calle de las Camelias:

*Se oyó la voz cascada de Sarnita anunciando los padres de Susana han regresado al chalet, mira, se nota que vuelven a comer... Java adivinó la verja del jardín abierta como antes, el aire impregnado del aroma a tilos, la grava limpia de hojarasca y la hamaca otra vez colgada entre la palmera y el eucalipto (p.17).*

Las basuras del chalet, que rebuscan los trinchas, pronto empiezan a mejorar, "ya se encontraban huesos de pollo y cabezas de pescado, latas de mermelada y hasta alguna botella de champán" (p. 283).

Los kabileños aceptan a esta niña porque es compañera de juegos en la parroquia; pero, en cambio, mantienen una guerra feroz contra "los finolis del Palacio de Cultura y de La Salle, los de pantalón de golf jugando con gusanitos de seda en sus torres y jardines de la Avenida Virgen de Montserrat" (p. 38). Frente a ellos, los trinchas son unos incontrolados sin colegio, que juegan con pólvora —dice Sarnita (p. 260)—, viven donde pueden y pasan hambres atroces; son, como le dice a Luisito, uno de estos hijos de los vencedores, niños con "el padre en la cárcel por rojo" (pp. 170-171).

Con ellos comen también los vencidos que están dispuestos a colaborar con los vencedores, como esa "voluminosa dueña del Continental", conocida por los trinchas como "la gorda", que facilita al Srto. Conrado la consumación de sus vicios. La barra de pan blanco que sostiene en sus manos es símbolo de esta colaboración.

En *Si te dicen que caí*, sin embargo, su autor se propone sobre todo denunciar a aquellos que, escudándose en su fidelidad a la Iglesia y al régimen son seres corruptos, carentes de toda moralidad. Aunque estos personajes son numerosos en la novela, y siempre aparecen en fiestas orgiásticas sin que se les designe con un nombre concreto, hay dos que representan la corrupción máxima en el bando vencedor: el Srto. Conrado y doña Elvira, la seudobaronesa estraperlista.

Conrado, a quien el obispo Modrego había presentado como paradigma de los que ganaron la guerra, y que una vez terminada, mutilado, continúa usando su uniforme con la estrella de alférez, es de hecho un depravado que sólo disfruta presenciando oculto las aberraciones sexuales de desgraciados a quienes paga. Marsé castiga su falsedad condenándolo a pudrirse él mismo, tullido en una silla de ruedas, y a corroer todo lo que toca:

*Ese desgraciado se fue pudriendo por dentro, agazapado detrás de una cerradura, y así sigue, pudriéndose cada día más y no sólo por la culpa de la metralla que lleva en el espinazo, pudriendo todo lo que toca, a su pobre madre y a ti y a otros que vendrán detrás de ti (p. 245).*

La hipocresía de este modelo de caballero nacional-católico, mutilado en de-

fensa de las tradiciones patrias, está simbolizada en el uso de la capa pluvial y el cín-gulo en la alegoría religiosa con que siempre terminan sus cuadros sexuales. Java tiene que coger a su pareja de turno y

*llevaría a la silla y vestirla la capa pluvial, juntar sus manos tras el respaldo y atarlas con el cordón morado, y chuparle los pechines mientras ella echa la cabeza atrás pataleando (pp. 28-29).*

Su perversidad política consiste en haber abandonado todos los principios falangistas y sólo interesarse ahora en la persecución de los vencidos, como simboliza la escena alusiva al Campo de la Bota de la alfombra al pie de la cama escenario de las actuaciones de Java:

*Java se descalza sentado en la cama, dejando vagar los ojos legañosos por la alfombra de gastado dibujo con hombres maniatados de espaldas al pelotón: tiene que ser cerca de la orilla, pensaba siempre, porque en la arena se ven cantos rodados forrados de musgo y hasta me parece oír el rumor de las olas, la espuma rozando los pies de los caídos en el primer turno, parecen de verdad (p. 25).*

Cuando al final de la novela, después de transcurridos treinta años, reaparece Conrado en su silla de ruedas, Nito —por cuya boca quizás habla el propio Marsé— dice de él y de lo que representó:

*Todo se reducía, en definitiva, a una supervivencia vejatoria de la corrupción y el dolor, a una macabra pérdida de tiempo (p. 353).*

Dofia Elvira “la baronesa” y su marido representan a los compañeros de viaje del régimen. Su fidelidad a él se reduce a tener buenos amigos en el poder y a poblar su casa de signos fascistas. Esto les ha permitido dotar el piso con muebles requisados:

*Fue comprando a bajo precio a dos amigos del señor, funcionarios de una oficina de recuperación de bienes requisados por el marxismo (p. 152).*

y, a pesar de las restricciones de energía y del gasógeno, la baronesa conduce un “*hai-ga grande y perfumado*” (p. 152). Su hijo fuma cigarrillos Muratti y su marido “*tiene la digestión pesada*” (p. 151), teniendo que despachar sus negocios sentado en la taza del retrete, “*su voz congestionada de placeres intestinales*” (p. 157).

Esta familia de honrados ciudadanos fascistas es la que controla la red de enlutadas que introduce el contrabando de comestibles en Barcelona. Para mantener este tinglado, la baronesa organiza fiestas de gran lujo en las que los invitados son grandes almacenistas, agentes de la fiscalía de tasas, presidentes de gremio, funcionarios de Abastos, fulanas de lujo y proveedoras de Hogares de Auxilio Social. A todos los

obsequia profusamente e incluso les regaló una lata de cinco litros de aceite puro de oliva adornada con una "cinta roja y gualda" (p. 160).

En la novela todos los ricos son corruptos y corrompen para beneficiarse o sólo por simple placer. Los clientes de Carmen-Manchu son un ejemplo, incluso gente que ostenta posiciones en la vida pública de la ciudad, como el directivo del C.F. Barcelona, hacen contrabando ("*camiones cargados de wolfram pasando clandestinamente a Portugal*" [p. 223]) o el grupo de hombres en la biblioteca:

*Escudados en el humo de los habanos y en las panzudas copas de coñac, tres hombres hundidos en butacas hablan de tasas y controles y de una casa de menores disfrazada de Academia de Corte y Confección ( p. 224).*

Sería aventurado intentar probar el realismo del personaje Conrado por la singularidad de su corrupción moral. Pero no hay ninguna dificultad en probar la veracidad del ambiente que le rodea y del grupo social que representa la baronesa. Me limitaré a citar una vez más la carta de Dionisio Ridruejo a Franco, en la que denuncia el "fracaso del plan de gobierno y de la autoridad en materia económica". Triunfo del "estraperlo". *Casi unas memorias* contienen un apartado que se titula "La era del estraperlo", en donde se dice de la situación que atravesó la capital de Cataluña en la década del hambre:

*Barcelona fue, seguramente, la ciudad donde esta situación de fiebre por los alimentos y vestidos, por las materias y por las divisas, se hizo más trépidante y adoptó formas más abigarradas... Por lo que se refiere a los años 40 la cosa era evidente. Nunca los pobres de Barcelona, habían jadeado más. Nunca los ricos habían ostentado más su riqueza, cosa que, en general, no había sido el fuerte del prudente burgués de Barcelona (pp. 274-275) <sup>49</sup>.*

Ridruejo no le decía nada nuevo a Franco, porque éste sabía hasta qué punto llegaba la corrupción y hasta dónde podía alcanzar, pues para evitar que los militares entraran en el sucio comercio del mercado negro y mancharan la honorabilidad del ejército victorioso, tuvo que decretar en marzo de 1942 la prohibición de que sus miembros ejercitaran actividades ajenas a su profesión de soldado, porque "*el Servicio es incompatible con la actividad pública mercantil, comercial, industrial o profesional*"<sup>50</sup>

Marsé, en *Si te dicen que caí*, ha vuelto a su pasado y ha recreado la infancia que se le quiso escamotear: la del hambre y la de sus amigos de la trapería ("el ombligo del mundo", como dicen los muchachos [pp. 128-129 y p. 262]), la parroquia y el

(49) Tanto Abeila como de la Cierva tratan este aspecto del franquismo en diversos lugares de sus citadas obras.

(50) Tomo la cita de Abeila, *op. cit.*, p. 96.

barrio, y ha activado así la memoria colectiva de los lectores, impidiendo que queden en el olvido los sufrimientos que padeció un pueblo. A pesar de los cambios experimentados por el país en treinta años, el recuerdo está vivo:

*Verá —le dice Sarnita a sor Paulina— en alguna esquina la araña negra que la lluvia y las meadas de treinta años no han podido borrar del todo, presidiendo el mismo montón de basura de entonces pero más grande y suculento, que hambre no hay, eso, no (p. 38) <sup>51</sup>.*

Para terminar, sólo me queda decir que en *Si te dicen que caí* el autor no puede disimular su rencor a la realidad que describe para denunciarla; pero todo lo que dice es auténtico, es parte de la historia moderna de España. Marsé ha unido al recuerdo de su mundo juvenil una investigación concienzuda en la prensa de los años cuarenta <sup>52</sup>, todos los hechos y los ambientes que encontramos en la novela han salido de la vida real, él sólo la ha transformado, pero sin falsearla, ha procurado ser veraz, y ha conseguido además un importante logro artístico, que no le han podido negar ni aun sus críticos. Juan Marsé se ha mantenido fiel a su código literario.

(51) Marsé vuelve a mearse en las flechas en más de una ocasión en *La muchacha de las bragas de oro* y en *Un día volveré*.

(52) Quizás haya también lectura de libros, por ejemplo, ese "inglés" alto con un libro en la mano que aparece en el Hotel Falcó me hace pensar en George Orwell, *Homage to Catalonia*, obra esencial para describir el ambiente anarquista en Barcelona durante los años de la guerra civil.

**NIVEL Y VOZ EN  
*LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA*  
DE EDUARDO MENDOZA**

**CATHY SWEENEY**





*La verdad sobre el caso Savolta* (VCS) está compuesta de dos partes, una Primera Parte (P1) de cinco capítulos y una Segunda Parte (P2) de diez. Los capítulos (C) van numerados con números romanos. Cada capítulo contiene un número variable de fragmentos (F), separados entre sí por espacios en blanco y sin numerar, pero que he numerado para facilitar las referencias textuales<sup>2</sup>.

Algunos fragmentos llevan un título que explica su procedencia:

*Facsimil fotostático del artículo aparecido en el periódico La Voz de la Justicia de Barcelona el día 6 de octubre de 1917, firmado por Domingo Pajarito de Soto (VCS: 15).*

y, a veces, un resumen de su contenido:

*Carta del sargento Totorno al comisario Vázquez de 2-5-1918 en la que le informa de la situación en Barcelona (VCS: 164).*

un subtítulo: "Documento de prueba anexo nº..." y el paréntesis: "(Se adjunta traducción inglesa del intérprete jurado Guzmán Hernández de Fenwick)". Otros fragmentos aparecen escuetamente, sin explicación alguna. A los primeros llamaré *documentos*, y a los segundos *fragmentos narrativos*, aunque tanto unos como otros aportan información narrativa. Aparecen también algunos documentos, sin título, dentro de fragmentos narrativos.

Los *documentos* que aparecen en VCS son los siguientes:

- 1.- Artículo de Domingo Pajarito de Soto en *La Voz de la Justicia*
- 2.- Declaración de Javier Miranda ante el juez Davidson
- 3.- Affidávit del comisario Vázquez ante el cónsul de los Estados Unidos
- 4.- Ficha policial de Andrés Nin
- 5.- Cartas a) encontradas en casa de Claudedeu  
b) intercambiadas entre el comisario Vázquez y el Sargento Totorno  
c) de Nemesio Cabra Gómez al comisario Vázquez  
d) de Domingo Pajarito de Soto a Javier Miranda  
e) de Lepprinse a Javier Miranda  
f) de Maria Rosa Savolta a Javier Miranda

- (1) Barcelona: Seix Barral, 1975. La numeración de las páginas en las citas corresponde a la 3ª edición (Libros de Enlacc 136) de abril 1981.
- (2) Vicente Tusón y Lázaro Carreter (1983) denominan *secuencias* lo que yo llamo *fragmentos*. No existe necesariamente ningún paralelismo entre los dos conceptos. Una *secuencia* puede constar de uno o más fragmentos; puede ocupar exactamente un capítulo o estar repartida entre varios, etc. El concepto de *secuencia* depende de criterios lógico-temporales, mientras que el fragmento (como el capítulo) es un concepto puramente espacial que se refiere a la disposición textual.

- 6.- Instancia del comisario Vázquez al Ministro del Interior
- 7.- Recortes de diario
- 8.- Un panfleto propagandístico

Exceptuando las cartas de Domingo Pajarito de Soto, Leppince y María Rosa Savolta a Javier Miranda, un recorte de diario y el panfleto, que aparecen en P2 dentro de fragmentos narrativos, todos los documentos aparecen en P1 y llevan un título en el primer (o único) fragmento en que aparecen, y algunos también en fragmentos posteriores<sup>3</sup>. Las declaraciones de Javier Miranda fueron tomadas "por mediación del intérprete jurado Guzmán Hernández de Fenwick" (VCS: 16) y especifican el número de los folios del expediente; a los demás documentos titulados se adjunta traducción inglesa (que no aparece en el texto) del mismo intérprete jurado, y llevan el número correspondiente de "Documento de prueba anexo". Estos datos textuales permiten subdividir los documentos en:

- a) declaraciones de Javier Miranda ante el juez Davidson
- b) documentos aportados como prueba en estas declaraciones
- c) otros documentos,

subdivisión justificada también por diferencias de *nivel narrativo*<sup>4</sup>.

a) En las declaraciones de Javier Miranda se distinguen gráficamente el *título*, un sintagma nominal que aparece en mayúsculas:

*Reproducción de las notas taquigráficas tomadas en el curso de la primera declaración prestada por Javier Miranda Lugarte, el 10 de enero de 1927 ante el juez F.W. Davidson del Tribunal del Estado de Nueva York por mediación del intérprete jurado Guzmán Hernández de Fenwick (VCS: 16)*

y el *documento* en sí, que reproduce un diálogo en que las únicas acotaciones son los nombres, o las iniciales, de los interlocutores, siempre los mismos:

- (3) La importancia de los documentos a nivel de discurso queda patente si se considera que los fragmentos que reproducen documentos en la Primera Parte suman 44 fragmentos, de un total de 112, es decir, un 40 0/0. El porcentaje en cuanto a extensión es algo menor: los documentos ocupan alrededor de un 30 0/0 de las páginas de la Primera Parte.
- (4) El concepto de *nivel narrativo* aplicado aquí se deriva de la teoría de Gérard Genette (1972, 1983), que establece dos niveles: *extradiegético*, narrador no incluido como tal en ningún universo narrativo (diégesis) creado por el discurso de otro; e *intradiegético*, narrador incluido como personaje en el discurso de otro. Genette (1983) rechaza la pertinencia en la instancia narrativa del concepto de *autor implícito* introducido por Wayne C. Booth (1961). Este es un concepto fronterizo, entre los niveles extra- e intradiegéticos (plano de los narradores) y el mundo real (plano del autor real), que cumple una función que se puede llamar "editorial", en cuanto entidad responsable de la organización, como texto, del discurso del (más frecuentemente de los) narrador(es), *exigido por el texto mismo y/o* por su particular disposición.

*Juez Davidson: Dígame su nombre y profesión.*

*Mr. Miranda: Javier Miranda, agente comercial.*

*J.D.: Nacionalidad.*

*M.: Estadounidense. (VCS: 16)*

La distinción gráfica corresponde a una diferencia de nivel: el título es discurso de un narrador (Nr) extradiégetico, y el diálogo es discurso (oral) de personajes.

b) Los documentos aportados como prueba en las declaraciones de Javier Miranda son de diversos tipos: oficiales, públicos y privados. Figuran en el texto de VCS siguiendo el mismo patrón que las declaraciones: un sintagma nominal como título:

*Instancia del comisario Vázquez al Ministro del Interior de fecha 17-7-1918 intercediendo por la libertad de Nemesio Cabra.*

*(VCS: 182)*

y el documento en sí a partir del subtítulo "(Documento de prueba anexo nº...)". Pero, aquí, la diferencia de nivel marcada gráficamente queda reforzada en el discurso del Nr extradiégetico. El F9, CV, por ejemplo, lleva por título:

*Carta del sargento Totorno al comisario Vázquez de 21-6-1918 dando información sobre algunos personajes conocidos. (VCS: 172, subrayado mío)*

Las personas mencionadas en esta carta, o en cualquier otro documento, no por ello son "personajes"; sólo se pueden considerar personajes en tanto son contenidos en el discurso del Nr formando parte de la historia.

Los autores de los documentos también son muy diversos: Domingo Pajarito de Soto (artículo y carta), el comisario Vázquez (affidávit, cartas e Instancia), Claudedeu (borrador de carta), el sargento Totorno (cartas), Nemesio Cabra Gómez (carta), Lepprince (carta), María Rosa Savolta (carta), y anónimo o sin identificar (ficha policial, carta, recortes, panfleto). Todos son personajes en el discurso del Nr extradiégetico responsable de los títulos, pero, al contrario de los dos personajes de las declaraciones, que simplemente mantienen un diálogo, la extensión y relativa autonomía del discurso (escrito) de estos personajes los convierte en narradores (Nres), intradiégeticos.

c) Por lo mismo, considero Nres intradiégeticos los autores de los documentos incluidos en fragmentos narrativos, al estar su discurso, aunque de menor extensión, incluido en el de otro Nr (cuyo nivel diégetico consideraré más adelante al analizar los fragmentos narrativos).

Así, los niveles narrativos reflejados en el texto de los fragmentos donde se reproducen documentos son:

Documento	a) declaraciones	b) documentos de prueba	c) otros documentos
Nivel	Extradiegético	Extradiegético	
		Intradiegético	Intradiegético

La segunda parte de mi análisis de los documentos se centrará en cuestiones de *voz narrativa* <sup>5</sup>. El Nr (extradiegético) responsable de los títulos que encabezan las declaraciones y los documentos no participa como personaje en ninguno de los acontecimientos objeto de su discurso. Es, por lo tanto, un Nr heterodiégético, cuya función propiamente narrativa acaba en los títulos, ninguno de los cuales ocupa más de siete líneas. Pero cumple, también, otra función, "editorial": la de reunir las declaraciones y documentos de prueba e integrarlos en el texto de la novela bajo los títulos, función implícita en la presencia de estos documentos en el texto, en su fragmentación y ordenación, pero que se hace explícita en algunos momentos. En el título de F7, CI, que empieza: "Continuación del artículo..." (VCS: 27), o el de F31 y F42, CI: "Continuación del affidavit (sic)..." (VCS: 51 y 72), el discurso registra la conciencia que tiene el Nr de su función editorial. Es un caso —ausencia del Nr como personaje de la historia, presencia en el discurso no sólo como Nr sino como "editor"— que se ajusta bien al concepto fronterizo de "autor implícito". Como tal autor implícito, es responsable de la presencia y disposición de los documentos en el texto y del discurso que encabeza los mismos. No se confunde con el autor real, cuya presencia termina en el nivel extra-textual de las citas y la Nota que preceden la Primera Parte.

En el discurso de los Nres intradiegéticos, autores de los documentos de prueba y de los otros documentos, se registra una gran variedad de voces: hay Nres hetero-, homo-, y autodiegéticos; un mismo personaje, convertido en Nr, puede cambiar de voz en diferentes discursos; la voz es independiente de la persona gramatical utilizada en el discurso. Para no extenderme demasiado, analizaré únicamente el discurso de los Nres (intradiegéticos) identificados, en primer lugar los que tienen voz una sola

- (5) Para aquellos textos a cargo de más de un narrador, y coincidiendo en lo fundamental con el trabajo de Emile Benveniste (1966), que niega la categoría de persona a la llamada "3ª persona" gramatical, Genette rechaza la distinción tradicional entre "relatos en primera persona" y "relatos en tercera persona" (1972: 251-252; 1983: 64-73). El concepto de *voz narrativa* coincide con el sujeto de la enunciación, que es siempre una primera persona. Partiendo de la relación entre éste y el enunciado, Genette propone los términos de *heterodiegético*: narrador que relata la historia de otro, de la cual es ausente, y *homodiegético*: narrador que relata una historia en la cual participa, siendo *autodiegético* si su presencia es en calidad de protagonista. Dado que Genette no propone ningún término para el grado máximo de ausencia del narrador en la historia, y que éste coincide, de hecho, con la función "editorial" del *autor implícito*, he adoptado también este término.

vez: Claudedeu, Nemesio Cabra Gómez, Lepprince y María Rosa Savolta, todos autores de cartas.

En la carta (borrador) firmada por N. Claudedeu (VCS: 144-145), están presentes en el discurso el propio Claudedeu (Nr) y el destinatario, sujeto y objeto de la enunciación; en la historia, sin embargo, están “nuestros amigos V.H. y C.R.” y un tal “Seguf” (VCS: 145), sujetos del enunciado. La voz responsable de la carta de Claudedeu es, por lo tanto, la de un Nr heterodiegético. La carta de Nemesio Cabra Gómez (VCS: 178-180) trata de la triste situación del propio Nr en la cárcel. Coincide el sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado, en calidad de protagonista: es la voz de un Nr autodiegético. Lepprince y María Rosa Savolta, en sus respectivas cartas a Javier Miranda, también son Nres autodiegéticos: Lepprince, buscando perdón por sus actos, explica lo que ha dispuesto antes de morir para reparar algunos daños (VCS: 457-458); María Rosa Savolta resume su vida y la de su hija durante los últimos años (VCS: 461-463).

Personajes dotados de voz narrativa a través de los documentos más de una vez, hay tres: Domingo Pajarito de Soto (artículo y carta), el comisario Vázquez (affidávit, Instancia y tres cartas), y el sargento Totorno (cuatro cartas). El artículo de Domingo Pajarito de Soto narra las actividades de Lepprince, Claudedeu y la empresa Savolta. El autor se refiere a sí mismo tanto en tercera como en primera persona gramaticales:

*El autor del presente artículo [...] se ha impuesto la tarea de develar [...] aquellos hechos [...] (VCS: 15)*

*[...] Y ahora debo retener el temblor de mis dedos y refrenar la indignación y el bochorno que siento dentro de mí para relatar [...] los hechos [...] (VCS: 65-66)*

En ambos casos la referencia es al mismo sujeto de la enunciación en cuanto tal; el cambio de persona gramatical no refleja un cambio de Nr, que es siempre una primera persona. Ahora bien, este Nr que cambia de “persona” en el discurso, no cambia de voz respecto de la historia: al estar ausente de los acontecimientos que narra, es un Nr heterodiegético. Sin embargo, la voz responsable de la carta del mismo Domingo Pajarito de Soto a Javier Miranda, escrita en segunda y tercera personas gramaticales (VCS: 450) es la de un Nr homodiegético, ya que denuncia a los responsables de su propia muerte, en la cual, evidentemente, participa.

El affidávit del comisario Vázquez empieza: “Yo, Alejandro Vázquez Ríos, presto juramento y digo: Que nací [...]” (VCS: 38) y, después de un breve resumen de la trayectoria profesional del autor, relata su relación con el caso Savolta. Su participación en los hechos que narra es directa y personal, pero secundaria, en calidad de investigador; el “Yo” rotundo que inicia el discurso no resulta ser el protagonista de la historia: es un Nr homodiegético. En el discurso del mismo Nr titulado “Instancia...” (VCS: 182-183), las referencias a sí mismo son, como dicta la convención para Instancias en el mundo real, en tercera persona gramatical. El inicio: “Don Alejandro Vázquez Ríos, comisario de Policía de Tetuán, con el debido respeto y consideración a V.E. EXPONE [...]” contrasta así con el inicio del affidávit, pero no cambia

nada respecto de la voz: aquí también es un Nr homodiegético, que interviene a favor de Nemesio Cabra Gómez, cuya situación es objeto de la Instancia. Las tres cartas del comisario Vázquez van dirigidas al sargento Totorno. En las dos primeras se interesa por el propio Totorno, Lepprince, Max y Nemesio Cabra Gómez, en la última habla sólo de sí mismo y de su extraña enfermedad; el grado de presencia del Nr en la historia, por lo tanto, no es el mismo: en las dos primeras cartas es un Nr homodiegético, que pasa a ser autodiegético en la tercera.

El contenido de las cuatro cartas del sargento Totorno al comisario Vázquez sigue un modelo constante: un párrafo introductorio pidiendo perdón por la demora en escribir, con un resumen de la situación física y profesional del remitente, seguido de uno (o más) párrafo(s) dando la información solicitada sobre Lepprince y Nemesio Cabra Gómez principalmente, que Totorno conoce indirectamente. En los cuatro casos es la voz de un Nr homodiegético.

El siguiente cuadro resume mis conclusiones sobre *nivel y voz* en *La verdad sobre el caso Savolta* a partir del análisis de los documentos:

Nivel	Documento	Voz
Extradiegético	a) declaraciones de Javier Miranda	Heterodiegético "autor = implícito"
	b) documentos de prueba	Heterodiegético
Intradiegético	b) documentos de prueba	Heterodiegético
	– carta (Claudedeu)	Autodiegético
	– carta (Nemesio)	Heterodiegético
	– artículo	Homodiegético
	– affidavit	Homodiegético
	– instancia	Homodiegético
	– cartas (Vázquez 2)	Homodiegético
	– carta (Vázquez)	Autodiegético
	– cartas (Totorno 4)	Homodiegético
	c) otros documentos	
– carta (Lepprince)	Autodiegético	
– carta (M.R. Savolta)	Autodiegético	
– carta (D.P. de Soto)	Homodiegético	

El cuadro anterior demuestra, por una parte, la certeza de algunos presupuestos teóricos tomados de Genette (1972, 1983), respecto del abandono del concepto de "persona" a favor de *nivel y voz*, y justifica el análisis de éstos por separado.

Como se ve, una diferencia de nivel narrativo no implica una voz determinada: hay Nres heterodiegéticos en ambos niveles, aunque el Nr heterodiegético de nivel extradiegético se puede considerar, en este caso, autor implícito. El pertenecer a un mismo nivel narrativo tampoco es determinante respecto de la voz: en el nivel intradiegético los Nres tienen su presencia en la historia repartida entre los tres grados señalados por Genette: heterodiegético (dos), homodiegético (cinco), y autodiegético (cuatro). Por otra parte, el cuadro también refleja una de las características más constantes y notables de la novela: el frecuente cambio de voz, que se produce también en los *fragmentos narrativos*.

Basándome en el contenido diegético principal de los 139 *fragmentos narrativos* que componen la novela, distinguiré las siguientes líneas o hilos argumentales <sup>6</sup>:

- a) Fiesta Fin de año en casa de Savolta (FFAS)
- b) El despacho de Cortabanyes (DC)
- c) Domingo Pajarito de Soto y Teresa (DPST)
- d) Lepprince (L)
- e) Las pesquisas del comisario Vázquez (PCV)
- f) Nemesio Cabra Gómez (NCG)
- g) Fiesta en casa de Lepprince (FL)
- h) María Coral (MC)
- i) Javier Miranda (JM)

Dichas líneas argumentales no se excluyen mutuamente: Lepprince también figura en FS, DC, DPST, PCV, FL, MC y JM; Domingo Pajarito de Soto en DC, NCG y JM; las pesquisas del comisario Vázquez lo ponen en contacto con L, NCG y JM; Javier Miranda es una presencia constante, excepto en NCG. Es precisamente el entrecruzado de los diversos hilos lo que forma el tejido de la obra, y su análisis por separado responde a necesidades metodológicas.

a) La unidad diegética de los catorce fragmentos que narran los pormenores de la fiesta, desde la llegada de los últimos invitados hasta la muerte de Savolta, no está reflejada, sin embargo, en una unidad de *voz narrativa*: el encargado de algunos fragmentos es un Nr heterodiegético, mientras que el de otros es homodiegético. El cambio viene en F12, CIII, donde aparece de repente un "respondí" (VCS: 103), señalando por primera vez la presencia del sujeto del discurso en la historia. Los restantes fragmentos de la serie son discurso de este *yo*. Aunque una lectura superficial podría concluir que, de hecho, todos los fragmentos de la serie FFAS son discurso del mismo Nr homodiegético, presente en la historia desde el principio, pero que simplemente no había intervenido en la acción, o el diálogo, todavía, el análisis detenido del texto demuestra que no es así.

- (6) El concepto de *línea o hilo argumental* se establece a partir de criterios de *interés diegético*. Cada una tiene como centro de interés un personaje de la novela, o bien un lugar, o un acontecimiento donde concurren varios personajes, principales y secundarios. Se distingue tanto del concepto (espacial) de fragmento o capítulo como del concepto (temporal) de secuencia.

De acuerdo con la convención literaria, al Nr heterodiegético se le concede el don de la ubicuidad. Aunque no está obligado a ejercerla, en principio puede estar presente en todas partes; puede ver y oír y, por lo tanto, narrar todo lo que sucede entre los personajes del mundo ficticio creado por su discurso; puede presenciar sus actos más íntimos e incluso conocer los niveles conscientes e inconscientes de su vida psíquica. El Nr homodiegético está mucho más limitado por cuestiones de espacio y no tiene acceso, en principio, a tanta información; sólo puede narrar aquellos acontecimientos en los cuales participa, como testigo o protagonista, y sólo puede conocer su vida psíquica propia. Señalaré algunos de los aspectos que distinguen el Nr de los siete primeros fragmentos FFAS (Nr<sub>1</sub>) del Nr de los siete fragmentos restantes (Nr<sub>2</sub>)<sup>7</sup>.

El Nr<sub>1</sub> relata lo que sucede simultáneamente en el vestíbulo, en el salón y en la biblioteca; transcribe las conversaciones entre los Sres. Savolta y los Sres. Claudedeu, la Sra. Savolta y la Sra. Claudedeu, Lepprince y una señora mayor, Savolta y Claudedeu, y entre Claudedeu y María Rosa Savolta. A veces, desvela los pensamientos y percepciones de algún personaje:

*Recorría con la mirada los artesonados del techo y pensaba en sus cosas, o escuchaba la conversación con disimulo. (VCS: 20)*

*Le chocaron los ojos grises, fríos, [...]. Se dijo que no conseguía recordar aquellas facciones [...]. (VCS: 42, subrayados míos)*

El Nr<sub>2</sub> relata lo que sucede desde que él pasa a recoger a Lepprince para acompañarlo a la fiesta, el desarrollo de la fiesta hasta el asesinato de Savolta, y el funeral de éste, al cual asiste personalmente. Las únicas conversaciones que transcribe son aquellas en que interviene como interlocutor, con Lepprince, y con María Rosa Savolta. Igualmente, los únicos pensamientos y percepciones que desvela son los suyos:

*[...] y al verle comprendí lo que quería decir Cortabanyes [...]. (VCS: 115)*

*Supuse que alguna enfermedad le roía. (VCS: 115)*

*Oí silbar las balas sobre mi cabeza, [...]. (VCS: 120, subrayados míos)*

La manera de referirse a los personajes también es diferente. El Nr<sub>1</sub> demuestra desde el principio su familiaridad con todos, llamándolos por su nombre; el Nr<sub>2</sub> los va conociendo poco a poco, presentado por Lepprince: hasta que se la presentan, María Rosa Savolta es "una linda niña, la única joven de la reunión" (VCS: 116), y reconoce sus dificultades para retener los nombres de las señoras:

(7) Rozaré aquí cuestiones de *modo narrativo* —tipo de control (distancia y perspectiva) ejercido por el narrador sobre la información narrativa— que no serán tratadas a fondo en este artículo. Ver Barthes (1966), Todorov (1966), Benveniste (1966, 1974), Leech & Short (1979), Genette (1972, 1983).

Diré también que las mujeres [...] parecieron todas cortadas por el mismo patrón y que confundí sus nombres y sus fisionomías [...] (VCS: 116)

Finalmente, el cambio de voz narrativa, que se da entre F1 y F12, CIII, queda patente al comparar las frases final e inicial de los respectivos fragmentos:

*Con una copa en la mano, el elegante joven callaba y meditaba, con la espalda apoyada en la jamba de la puerta de la biblioteca, dominando ésta y el salón.* (VCS: 90)

*Lepprince, con una copa en la mano, callaba y miraba, con la espalda contra el quicio de la puerta de la biblioteca, dominando ésta y el salón principal.* (VCS: 102)

El mismo momento es narrado dos veces, con variantes léxicas (el elegante joven/Lepprince; meditaba/miraba; apoyada en/contra; la jamba/el quicio), semánticas (el salón/el salón principal), y sintácticas (complemento circunstancial + sujeto + verbo/sujeto + complemento circunstancial + verbo), y prácticamente todas tienen que ver con el cambio de voz. El Nr del F1, CIII se refiere a Lepprince aquí como "el elegante joven" porque está adoptando la perspectiva de María Rosa Savolta (privilegio de Nr heterodiegético), que acaba de darse cuenta de la atención que le presta este, para ella, desconocido. El Nr del F12, CIII, que ha ido a la fiesta invitado por Lepprince, con el que le une una relación de amistad, se refiere a él por su nombre. La elección de una u otra forma lingüística, léxica o sintáctica, para expresar una misma realidad extralingüística depende de muchos factores, subjetivos, objetivos, estilísticos, etc. Si el sujeto de una enunciación concede más importancia subjetiva a cierto elemento del enunciado, puede anteponerlo; si tiene un conocimiento más exacto de la realidad objetiva, puede optar por una palabra más técnica. Así, el sujeto del discurso del F12, CIII concede más importancia a Lepprince que al hecho de que llevara una copa en la mano; el del F1, CIII utiliza un léxico más exacto para las partes de una puerta, y en ello se distinguen como narradores. Pero la diferencia más clara está en la elección entre "meditaba" y "miraba", ya que entraña un cambio también de *modo*. Sólo a un Nr heterodiegético le está permitido, en principio, penetrar en el interior de sus personajes y saber que meditan, piensan o sueñan; el único personaje cuyo interior puede penetrar un Nr homodiegético es él mismo; por eso es muy significativo que el Nr del F12, CIII se limite a decir que Lepprince "callaba y miraba", sin inferir nada respecto de sus procesos psíquicos.

Así, queda justificada la presencia de dos Nr distintos encargados de narrar la Fiesta Fin de Año en casa de Savolta: un Nr heterodiegético cuyo discurso ocupa los siete primeros fragmentos de la serie, y que cede la palabra a un Nr homodiegético en los otros siete.

b) El primer fragmento de esta serie describe al abogado Cortabanyes física y moralmente, y su despacho, con detalles sobre distribución del espacio, colocación de muebles, decoración, etc. Al final menciona las tres personas que trabajan con él. Es aparentemente el discurso de un Nr heterodiegético, aunque su cercanía, o simpa-

tía hacia el personaje, es delatada por el uso del diminutivo en:

*Cogía la pluma o lápiz con los cinco dedos, como un niño agarra el chupete. (VCS: 23, subrayado mío)*

Hasta la última frase del fragmento no se revela que es, en realidad, el discurso de un Nr homodiegético:

*Era donde trabajábamos la Doloretas y yo. (VCS: 24, subrayado mío)*

El segundo fragmento no refleja la misma reticencia, ya que el sujeto de la enunciación aparece en el enunciado desde la primera frase:

*La puerta del gabinete se abrió y la Doloretas y yo simulamos trabajar con afán. (VCS: 90)*

Los demás fragmentos de la serie narran conversaciones entre este yo y Cortabanyes o Doloretas. Es el mismo Nr homodiegético, por lo tanto, que se encarga de los seis fragmentos DC.

c) Bajo la denominación DPST he reunido un hilo argumental compuesto de tres hebras o, mejor dicho, de dos hebras, una de las cuales es doble:

DPST.1. Teresa

DPST.2. Domingo Pajarito de Soto

DPST.2.1. con Lepprince

DPST.2.2. con el Nr

La unidad de las distintas hebras queda asegurada por la voz de un Nr homodiegético, presente aunque sin nombrar en todos los fragmentos de la serie. Este Nr busca a Domingo Pajarito de Soto a instancias de Lepprince y organiza la primera entrevista de los dos en el despacho de Cortabanyes. Conoce a Pajarito de Soto y a su esposa Teresa a la vez, pero contrae una amistad distinta con los dos: con Pajarito de Soto es de iniciación política, con Teresa de iniciación amorosa. Con la muerte de Pajarito de Soto después de una reunión con Lepprince y los directivos de la empresa Savolta, celebrada mientras el Nr se acostaba con Teresa, éste toma conciencia de la doble traición de que ha sido víctima su amigo.

El F2, CII —con 11 páginas, el más largo de toda la P1— es el más revelador de la serie, ya que es en él donde el Nr homodiegético efectúa el trenzado de las hebras en un solo hilo, permitiéndole al lector, por una parte, identificarlo como un Nr único y, por otra, captar la complejidad de la red de relaciones que forman el tejido narrativo de la novela. El CII tiene solamente dos fragmentos, el primero de los cuales es un *documento*, declaraciones de Javier Miranda. La homogeneidad del contenido de estas declaraciones y del F2 también permite al lector identificar al Nr homodiegético definitivamente como Javier Miranda, cuestión que tendrá importancia en el análisis del nivel de los fragmentos narrativos.

d) La línea argumental L es una de las más importantes de la novela: se extiende sobre las dos Partes y ocupa un número de fragmentos sólo superado por la línea JM; Lepprince, además, figura como personaje secundario en todas las demás lí-

neas, excepto NCG. Si las líneas DC y DPST se caracterizan por ser discurso de un mismo Nr, homodiegético, en la línea L se registra un cambio de voz, aunque no definitivo ni tan marcado como el de FFAS, ya que sólo afecta a tres fragmentos del total.

El contenido diegético de L abarca desde que el Nr homodiegético conoce a Lepprince en el despacho de Cortabanyes hasta sus excursiones primaverales juntos, poco antes de la fiesta en casa de Lepprince. El primer fragmento no permite identificar la voz del Nr. El siguiente diálogo, seguido de la respuesta detallada del primer interlocutor, compone todo el fragmento:

*Lepprince abrió un pequeño cofre adherido al estribo del automóvil y extrajo un par de pistolones.*

*—¿Sabrás manejar un arma?*

*—¿Será necesario?*

*—Nunca se puede predecir.*

*—Pues no sé cómo funcionan. (VCS: 30)*

El segundo fragmento narra la llegada de Lepprince al despacho de Cortabanyes, quien lo presenta al Nr; éste lo acompaña a cenar en un restaurante de lujo; el fragmento termina:

*Al salir a la calle, Lepprince abrió un pequeño cofre adherido al estribo del automóvil y extrajo un par de pistolones.*

*—¿Sabrás manejar un arma? —me dijo.*

*—¿Será necesario? —le pregunté. (VCS: 34)*

Es evidentemente, el mismo diálogo, narrado de la misma manera, con el único añadido de la información necesaria para reconocer la voz como la de un Nr homodiegético. El mismo Nr, identificado como Javier Miranda a partir de los fragmentos intercalados de declaraciones, pero cuyo nombre no aparece en esta serie hasta el décimotercer fragmento (VCS: 132), es el encargado de todos los demás fragmentos, excepto F20 y 22, CIV, P1 y F4, CII, P2. Son los únicos momentos de la historia protagonizados por Lepprince en que no está presente Javier Miranda. Al lector, que ya se ha encontrado con fragmentos, tanto documentos como narrativos, discurso de un Nr heterodiegético, no le sorprende tanto el cambio en los dos fragmentos aislados que narran el atentado. Sin embargo, el Nr heterodiegético del F4, CII, P2 (llamados por Javier Miranda, Lepprince y Cortabanyes llevan a María Coral, enferma, a un hotel) es una notable excepción, que no sólo responde a exigencias de tipo convencional (un Nr homodiegético no puede narrar, como si estuviera presente, acontecimientos en que no ha tomado parte), sino que funciona como llamada de atención al lector sobre uno de los "nudos de la intriga" (Forster, 1927), o puntos donde se entrecruzan diversos hilos argumentales.

e) Los cuatro primeros fragmentos de esta serie narran conversaciones entre el comisario Vázquez y Lepprince en casa de éste y en presencia de Javier Miranda; el F1, CV, P1 narra una visita del comisario Vázquez a casa de Javier Miranda y después, siguiendo a éste, a casa de la familia Savolta, donde Lepprince está pidiendo la mano de María Rosa Savolta, y donde el comisario anuncia que ha sido destinado a

Tetuán. Los tres últimos fragmentos narran el reencuentro de Javier Miranda con el comisario en casa de María Rosa Savolta, después de la muerte de Leppince, donde el comisario revela los resultados de sus pesquisas: lo que ha averiguado, sus deducciones y sospechas. El F6, CIX, P2, uno de los más largos de la P2, ocupa, como el fragmento más largo de la P1, 11 páginas, y cumple una función semejante, de entretejido, esta vez definitivo, de todos los hilos de la historia. En todos estos fragmentos la voz pertenece a Javier Miranda, Nr homodiegético cuyo nombre propio, que aparece escasamente en los fragmentos narrativos, es mencionado un total de siete veces en uno solo de los fragmentos de esta serie, bastante avanzada la novela, entre las páginas 154-161. Tal insistencia funciona como confirmación reforzada de que sigue siendo el mismo Nr homodiegético presente en otras líneas argumentales.

Los tres fragmentos centrales de la serie PCV narran una visita del comisario al manicomio donde está internado Nemesio Cabra Gómez y la entrevista con éste en su celda. El Nr reúne todas las características de un Nr heterodiegético: no participa como personaje en la acción, sin embargo puede relatar, como si estuviera presente, lo que sucede entre las cuatro paredes de una celda cerrada, incluso lo que sólo ha podido oír el comisario Vázquez, y puede revelar los procesos psíquicos de los personajes:

*No muy convencido, el doctor Flors acompañó al comisario [...].*  
(VCS: 142)

*[...] el comisario creyó pasar por el mismo sitio por segunda vez.*  
(VCS: 142)

*Lamentaba el comisario Vázquez no haber traído su pistola.* (VCS: 145, subrayados míos)

Una vez más, un Nr heterodiegético se encarga de narrar un acontecimiento que queda fuera de la esfera de acción de Javier Miranda.

f) Por número de fragmentos y por extensión sobre las dos Partes, la serie NCG constituye una cantidad importante del discurso de la novela. Sin embargo, Nemesio Cabra Gómez, como personaje, sólo entra en contacto con otros dos personajes centrales, el comisario Vázquez y Domingo Pajarito de Soto: es un personaje socialmente marginado, y marginal en la historia. Su participación es relatada por un Nr heterodiegético, desde su encuentro con Pere Parells y posterior búsqueda de Pajarito de Soto y muerte de éste, su segunda entrevista con Pere Parells, los problemas que sus relaciones con Parells y Pajarito le acarrearán con los anarquistas, su intento de conseguir ayuda del comisario Vázquez a cambio de información sobre la muerte de Pajarito de Soto, su encierro en el manicomio a raíz de presenciar el fusilamiento de los anarquistas, y su puesta en libertad "una brillante mañana de junio". El Nr, aunque ausente de la historia, está en todas partes, lo ve todo, lo oye todo y sabe lo que ven, oyen y piensan sus personajes.

g) Los tres primeros fragmentos de la serie FL narran los preparativos de María Rosa Savolta para la fiesta, en el salón, la cocina, y en sus aposentos. Los diez fragmentos siguientes y los F6 y 10, CV, P2 narran los pormenores de la fiesta, principalmente conversaciones donde se intercambian rumores, desde la llegada de los Sres. Pa-

rells hasta la salida precipitada de los mismos, coincidiendo con la llegada del rey. Los F1, 5, 9 y 11, CV, P2 narran la muerte de Parells ocurrida horas después de la fiesta y el registro efectuado en su despacho por Lepprince y claudedeu.

Todos los fragmentos de la serie corren a cargo de un Nr heterodiegético, excepto el F10, CV, P2, en voz del Nr homodiegético, Javier Miranda. Guarda cierto paralelismo con la serie FFAS, no sólo a nivel de *discurso* —compárense unas líneas del F11, CI, P2 (FL):

— ¡Creía que no vendrían ustedes! —exclamó la joven anfitriona.  
— Cosas de mi mujer —respondió Pere Parells, tratando de ocultar su nerviosismo—, temía que fuéramos los primeros en llegar. (VCS: 215)

con estas líneas de F3, CI, P1 (FFAS):

— Pensábamos que no vendríais —dijo la señora de Savolta estrechando la mano del recién llegado y besando en ambas mejillas a la esposa de éste.  
— Son manías de Neus —respondió el señor Claudedeu señalando a su mujer—. En realidad, hace una hora que podríamos haber llegado, pero insistió en demorarse para no ser los primeros. No le parece de buen tono, ¿eh? (VCS: 18-19)

—, sino también a nivel de *historia*: ambas fiestas acaban en un asesinato. Y, como en FFAS, no hay duda de que en FL, efectivamente, se registra un cambio de voz, y no es que el Nr simplemente omitía mencionar su presencia en los otros fragmentos. El Nr homodiegético aparece en el penúltimo fragmento de la serie, cuando el lector ya está suficientemente familiarizado, por el discurso del Nr heterodiegético, con la fiesta, su anfitrión, su invitado más importante, e incluso su epílogo violento, para no necesitar la aclaración del Nr homodiegético:

*Coincidimos con Parells por última vez en la fiesta que dio Lepprince, aquella fiesta memorable a la que asistió el rey. (VCS: 360)*

El discurso de este Nr no presupone que el lector disponga de más información que la que él le proporciona. De hecho, el discurso de los respectivos Nres, hetero- y homodiegético, de los fragmentos narrativos se excluye mutuamente: Javier Miranda no aparece nunca como personaje en el discurso del Nr heterodiegético, y su discurso como Nr homodiegético no implica nunca la existencia de otra línea discursiva.

h) María Coral aparece por primera vez como personaje en la Primera Parte, actuando en el cabaret donde Lepprince contrata a los matones, pero no cobra importancia como protagonista hasta la P2, cuando Javier Miranda vuelve a verla actuar, la encuentra enferma y la cuida, y se casa con ella por sugerencia de Lepprince. Aunque no tiene implicación en la mayoría de las otras líneas argumentales, está íntimamente relacionada con las dos más importantes, L y JM, hasta tal punto que en algunos fragmentos resulta difícil decidir cuál de las tres es la principal.

Con muy pocas excepciones, cuya importancia ha sido señalada en la serie L, es el mismo Nr homodiegético, Javier Miranda, el que relata estos tres segmentos de

la historia. Lepprince y María Coral son las dos personas más importantes en la vida de Javier Miranda y los tres destinos están inextricablemente ligados. Sin embargo, la elección de una u otra como línea principal en determinado fragmento, aunque difícil, no es arbitraria, y responde a criterios de interés diegético. Así, el Nr señala claramente el inicio del segmento cuyo centro de interés es María Coral, al principio del F3, CI, P2:

*Todo empezó una noche en que Perico Serramadriles y yo decidimos dar un paseo después de cenar. (VCS: 198)*

El interés diegético no pasa a Lepprince hasta el F5, CII, cuando éste lleva a Javier Miranda a visitar a María Coral. A partir de ahí alterna entre Lepprince, María Coral y el propio Nr, aunque no de una manera absoluta, ya que siempre está presente uno de los otros protagonistas, o ambos, como personajes secundarios. Incluso en aquellos fragmentos que forman una sola micro-secuencia, por ejemplo, "cena de Lepprince y Javier Miranda en el casino", cambia el centro de interés diegético como cambia los planos en una secuencia cinematográfica: en el F4, CIII, P2 Lepprince formula su sugerencia de que Javier se case con María Coral; en el F6 Javier expresa su consternación y sus dudas; en el F9 Lepprince expone sus razones finales y acaba de convencerlo. Resultado de esta cena es, por una parte, el fragmento de JM en que el Nr reconsidera lo que le impulsó a la decisión de casarse y, por otra, los fragmentos de MC que narran la boda y luna de miel, organizados por Lepprince, y el regreso a Barcelona de los recién casados. El interés vuelve a desviarse de María Coral a Lepprince cuando se reanudan las relaciones entre éste y Javier Miranda, para centrarse definitivamente en el Nr a partir del CVI, P2, cuando María Coral le revela la verdad sobre sus relaciones con Lepprince.

i) Es importante recordar que si he distinguido una línea argumental para Javier Miranda, cuyo discurso maneja prácticamente los hilos de todas las demás líneas (todo DC, DPST y MC; parte de FFAS, L, PCV y FL; la única excepción es NCG), no es cuanto Nr (hecho de discurso) sino en cuanto personaje (hecho de historia).

Entre los fragmentos protagonizados por otros personajes aparecen, de vez en cuando, algunos protagonizados por el propio Nr. En estos fragmentos, Javier Miranda narra su soledad y depresión al perder contacto con Lepprince, estado que lo lleva de nuevo al cabaret donde actúa María Coral, y finalmente a plantearse la conveniencia de casarse con ella. Narra sus peleas, sobre todo a partir de la revelación de María Coral, hasta la fuga de ésta con Max, las peripecias del viaje que emprende en su búsqueda y su regreso a Barcelona, solo. Narra su visita a casa de María Rosa Savolta al enterarse de la muerte de Lepprince y su visita al despacho de Cortabanyes, quien le entrega un sobre dejado por Lepprince antes de morir. En el penúltimo fragmento de la novela resume lo ocurrido desde entonces hasta el presente, donde se sitúa también el primer fragmento de la serie. En todos estos fragmentos el Nr-protagonista ejerce el grado máximo de presencia en la historia: es un Nr autodiegético.

Como he señalado anteriormente, Javier Miranda no aparece como personaje en ninguno de los fragmentos narrativos discurso del Nr heterodiegético, ni aparece ninguna referencia a este Nr en el discurso de Javier Miranda. La consideración exclu-

siva de los fragmentos narrativos podría llevar a la conclusión de que tanto el Nr heterodiegético como el Nr homo-(auto)-diegético ocupan un nivel extradiegético, compartiendo independientemente la labor de narrar la historia. Pero hay que tener en cuenta también los documentos, ya que el único propósito de separar éstos de los fragmentos narrativos era facilitar y sistematizar el análisis; de hecho, el texto se compone de los dos tipos de fragmento, que se dan seguidos y alternados. El personaje más constante en el discurso del Nr heterodiegético que encabeza los documentos es, precisamente, Javier Miranda, cuyas declaraciones constituyen dieciocho de los cuarenta y cuatro fragmentos de este tipo. Ocupa, por lo tanto, como narrador, un nivel intradiegético.

El siguiente cuadro recoge mis conclusiones respecto de la voz y el nivel en los fragmentos narrativos:

Nivel	Extradiegético	Intradiegético	
Línea argumental	Voz de Narrador		
FFAS	Heterodiegético	Homodiegético	
DC		Homodiegético	
DPST		Homodiegético	
L	Heterodiegético	Homodiegético	
PCV	Heterodiegético	Homodiegético	
NCG	Heterodiegético		
FL	Heterodiegético	Homodiegético	
MC		Homodiegético	
JM			Autodiegético

Hay partes de la historia relatadas por un solo Nr, hetero-, homo- o autodiegético, y partes relatadas por distintos Nres, hetero- u homodiegético. La voz de un mismo Nr no se ocupa de una línea argumental única, ni un cambio de voz significa necesariamente un cambio de contenido diegético, excepto en el caso de Nr homodiegético que se transforma en autodiegético. Hay casos en que el cambio de voz, una vez que se da en un segmento, es permanente: el Nr heterodiegético de FFAS no vuelve a aparecer una vez que se encarga el Nr homodiegético de la historia; y casos en que el cambio se registra sólo esporádicamente: el discurso del Nr heterodiegético en L y PCV, narrados mayoritariamente por un Nr homodiegético, o el discurso del Nr homodiegético en FL, predominantemente en voz de un Nr heterodiegético.

El análisis de la voz a lo largo de toda la obra, incluidos *documentos* y *fragmentos narrativos*, demuestra una tendencia gradual hacia la simplificación, en tres etapas

de cinco capítulos cada una <sup>8</sup>. En los CI-Vde la Primera Parte, hay siete Nres distintos, con diferentes grados de participación en el segmento de historia que relatan (Nr heterodiegético = autor implícito, Nres hetero-, homo- y autodiegéticos). Se reducen a dos (heterodiegético y homodiegético, ocasionalmente autodiegético) en los CI-V de la Segunda Parte. Este Nr homodiegético se convierte en Nr único, plenamente autodiegético, en los CVI-X de la Segunda Parte, con la excepción del último fragmento de la obra, único documento que aparece en la Segunda Parte como fragmento independiente.

Aunque la *voz* no lleva una correlación directa con la línea diegética (excepto en el caso de Nr autodiegético), se puede comprobar que esta simplificación a nivel de *discurso* también se da a nivel de *historia*, y en las mismas tres etapas. En los CI-V de la P1, aparecen casi todos los hilos de la historia señalados: FFAS, DC, DPST, L, PCV, NCG y JM. En los CI-V de la P2 aparecen sólo tres de los anteriores: L, NCG y JM, y dos nuevos: FL y MC. Hay una línea argumental única, JM, en los CVI-X de la P2, con un breve paréntesis de PCV en tres fragmentos del CIX.

En cuanto al *nivel*, los siete Nres contabilizados en la P1 incluyen al Nr extradiegético y seis Nres intradiegéticos: cinco autores de diversos documentos y Javier Miranda. El discurso del Nr extradiegético encabeza todos los documentos y narra 19 de los fragmentos narrativos de la P1; ningún discurso de los Nres intradiegéticos-autores de documentos sobrepasa los 7 fragmentos; el discurso de Javier Miranda constituye un total de 49 fragmentos de esta Parte. Resulta evidente que la importancia de Javier Miranda como Nr queda muy por encima de la de los otros Nres intradiegéticos. Ninguno de éstos reaparece como Nr en la P2, donde el discurso de Miranda, que alterna con el del Nr extradiegético hasta el CV, es el único discurso de los últimos cinco capítulos.

En resumen, la labor narrativa en *La verdad sobre el caso Savolta* es compartida por dos Nres básicos, que se reparten el texto aproximadamente al cincuenta por ciento: un Nr extradiegético (en cuanto a *nivel*) y heterodiegético (en cuanto a *voz*), y un Nr intradiegético (personaje en el discurso del anterior), que narra tanto la historia de otros personajes (Nr homodiegético) como la suya propia (Nr autodiegético).

(8) Esta tendencia simplificadora ya ha sido señalada por Tusón y Lázaro Carreter (1983).

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BARTHES, Roland (1966): "Introduction à l'analyse structurale del récits", *Communications*, nº 8, Paris: Seuil, pp. 1-27.
- BENVENISTE, Emile (1966): *Problemas de lingüística general. (Problèmes de linguistique générale*, trad. Juan Almela), México: Siglo XXI, 1971.
- (1974): *Problemas de lingüística general, II. (Problèmes de linguistique générale, II*, trad. Juan Almela), México: Siglo XXI, 1977.
- BOOTH, Wayne C. (1961 a): "Distance et point de vue". ("Distance and Point of View"), *Poétique du récit*, Paris: Seuil, 1977, pp. 85-113.
- (1961b): *The Rhetoric of Fiction*, London: University of Chicago Press.
- FORSTER, E.M. (1927): *Aspects of the Novel*, Middlesex: Penguin Books, 1978.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, Paris: Seuil (Poétique).
- (1983): *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil (Poétique).
- LEECH, G.N. & SHORT, M.H. (1979): *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, New York: Longman, 1981.
- TODOROV, Tzvetan (1966): "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, nº 8 Paris: Seuil, pp. 125-151.
- TUSON, V.; LAZARO CARRETER, F. (1983): "La novela española en los últimos años. Eduardo Mendoza y *La verdad sobre el caso Savolta*", *Literatura Española*, Madrid: Anaya, pp. 428-448.

**JUEGOS DE DAMA DE R.H. MORENO-DURAN  
Y EL LECTOR, JUGADOR INVITADO**

**TEOBALDO A. NORIEGA  
TRENT UNIVERSITY**





Obligado de diferentes maneras a participar en la re-creación del mundo que la ficción le impone, el lector de la novela hispanoamericana contemporánea asume hoy un importante papel en el que al mismo tiempo es cómplice y elemento inherente a la estructura del relato. Si —como pretendía Morelli— lo que el iconoclasta novelista intenta al fin y al cabo no es otra cosa que acabar con los malos hábitos del lector, no hay duda de que así como en *Rayuela*, por ejemplo, tal propósito se logra gracias a la participación activa de éste, el lector de *Juego de Damas*<sup>1</sup> inevitablemente se ve forzado a adoptar una actitud semejante. Consciente de esto se ha mostrado el autor al aclarar posteriormente la intencionada manipulación de su acto: “La aliteración y el juego verbal, la paráfrasis y la búsqueda de dobles sentidos, la amplificación de los valores semánticos y la demarcación del ámbito idóneo para un narrador neutro fueron algunos de los propósitos que definieron desde el comienzo mis relaciones con la novela”<sup>2</sup>. A continuación intentaremos aclarar algunos de los mecanismos que dan al texto de Moreno-Durán la categoría de un juego narrativo que en todo momento exige un adecuado grado de colaboración por parte del lector.

#### A. DISPOSICION DEL TEXTO Y PUNTOS ESENCIALES DEL RELATO

Dividido en tres partes principales, el texto establece la invitación al juego desde el momento inicial. Efectivamente, la primera parte (“Primero Meninas”) sorprende al lector con su disposición en tres columnas paralelas, cada una de las cuales tendrá un referente específico. La columna de la izquierda, “Una Vida”, es un recorrido cronológico alrededor de un personaje femenino, la hegeliana, desde su nacimiento a su preciosa y abandonada juventud. Un desarrollo lineal que de 1948 a 1971 informa al lector sobre experiencias capitales en esos 23 años de vida: nacimiento, infancia, Primera Comunión, educación desde la escuela primaria a la universidad, pérdida de la virginidad con su primer amante. Al final, “alta, hierática, irrefutablemente hermosa” (p. 56), se ve a la hegeliana en una fiesta. La columna central, “Una Idea”, aunque presentada con aparente paralelismo cronológico con la columna anterior, se reduce escasamente al tiempo que dura una clase de filosofía en la que, mediante un picaresco juego de interpretación conceptual, los estudiantes transforman los términos “conciencia”, “saber”, y “Absoluto” en tres momentos claramente demarcados del acto masturbatorio. Convertidos así la conciencia en coñito, el saber en placer, y el Absoluto en gran corrida, el onanismo rescata felizmente a

- (1) Rafael Humberto Moreno-Durán, *Juego de Damas* (Barcelona: Ed. Seix Barral, 1977), 404 pp. Todas las citas corresponden a esta edición.
- (2) R.H. Moreno-Durán, “Fragmentos de *La augusta sílaba*”, *Revista Iberoamericana*, 128-29 (1984), p. 866.

estos estudiantes de algo que no pasaría de ser un tedioso ejercicio. Una de las alumnas allí presentes es la hegeliana, nacida en 1948 en Palmira Señorial. La columna de la derecha, "Un Mundo", describe el recorrido de una manifestación estudiantil por diferentes calles de Bogotá, la Atenas Suramericana. Utilizando la demostración colectiva como vehículo narrativo, esta sección contrapone a los datos sobre una existencia individual referencias importantes en la historia política de un país (Colombia) y del mundo. Se destacan así, 1948: asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y consecuente "Bogotazo", proclamación de la República Popular China; 1951: participación del Batallón Colombia en la Guerra de Corea; 1953: muerte de Stalin; 1954: suicidio de Getúlio Vargas, presidente de Brasil; 1957: cae en Colombia el dictador Gustavo Rojas Pinilla y se crea el Frente Nacional; 1958: en Venezuela cae también Marcos Pérez Jiménez; 1959: triunfo de la Revolución Cubana; 1961: Rafael Leonidas Trujillo es asesinado en Santo Domingo; 1962: Guillermo León Valencia, "El Viudo Alegre", reemplaza en la presidencia de Colombia a Alberto Lleras Camargo; 1964: Charles De Gaulle visita Colombia; 1966: en un choque entre la guerrilla y tropas del gobierno colombiano muere el ex-sacerdote Camilo Torres; 1967: en Bolivia muere también Ernesto "Che" Guevara; 1968: el Papa Paulo VI visita Colombia; 1969: Guerra del Fútbol entre El Salvador y Honduras, Neil Armstrong pisa la luna; 1970: triunfa en Chile Salvador Allende; 1971: masacre de estudiantes y obreros en Cali, recrudescimiento en Colombia del Estado de Sitio. La hegeliana, estratega muy conocida en el movimiento estudiantil del país, participó en la desastrosa manifestación de Cali y participa ahora en ésta. Es ella el elemento de que se vale el lector para establecer un enlace entre los aparentemente incomunicados componentes del tríptico narrativo. Precedida de un epígrafe sacado de *La escuela de las mujeres* de Molière, esta primera parte tiene 45 páginas.

La segunda parte introduce al lector en una singular galería de personajes que asisten a una fiesta en la cual el alcohol, ciertos alucinógenos, la discutida música de fondo, y la maledicencia colectiva son los ingredientes más destacados. La anfitriona se llama Constanza Gallegos, conocida también como la Niña. Esta segunda parte del relato está dividida a su vez en tres secuencias. La primera se abre con una referencia que sobre Paulette Lambert le hace Constanza a la enana, Alcira Olarté: "En aquel tiempo ya le decían la Ninfa Eco -Ninfa por lo ninfómana y puta, y Eco por lo chismosa" (p. 61). Mientras, olvidándose de su marido, la Ninfa retoza en la habitación de arriba con el Gran Simpático, Rodrigo Camargo, en la sala de abajo Jorge Arango expone la teoría de Monsalve según la cual toda mujer desarrolla su vida a lo largo de tres distintas etapas -Meninas, Mandarinas, Matriarcas- resumen de un instinto natural por prevalecer en un mundo machista, y en respuesta al Gran Principio rector de la Coñocracia. Como lo explica Monsalve en su *Manual de la Mujer Pública*, publicación que por obvias razones es vista con malos ojos por la concurrencia femenina, este Principio se resume así: "En un específico medio cultural la mujer empieza a abrirse camino con la cabeza, pero termina graduándose repartiendo culo" (p. 69). En este proceso, y siguiendo la escala de valores establecida por la triplé M: "la Menina es la expectativa del futuro poder, la Mandarina el presente del goce, y la Matriarca esa suave, inolvidable nostalgia..." (p. 73). En la segunda secuen-

cia Ramoncito Socarrás habla de la contienda sexual que tuvo lugar en Colombia entre la Santa Alianza y el Pacto andino, respuesta a una ley gubernamental de naturaleza carnalmente agresiva que determinaba: colombiano, *come* colombiana. A la primera cofradía pertenecían las europeas y otras extranjeras dedicadas a exprimirle el jugo a los varones del país en un claro acto de neocolonialismo entre piernas. A la segunda, las criollas calentonas, vengadoras de un rencor nacionalista que destruía al forastero. No serían positivas las consecuencias de todo esto al sentirse el macho nacional atraído irremediamente por la hembra de afuera teniendo lugar así el tan nefasto fenómeno conocido como la Fuga de Cerebros. Mientras Constanza momentáneamente recuerda sus días de estudiante y sus conversaciones filosóficas con el Maestro (clave que aprovecha el lector para identificar a Constanza = la Niña = la hegeliana), Jorge Arango habla nuevamente de Monsalve y la Negra Sablazos, de Ximena Olmedo y la propia Constanza, de Alejandro Sotelo y Sergio Castrillón. La secuencia final se abre con la imagen poética que Rodrigo Camargo se forma de la Niña, representación pictórica entre Belle Epoque y Art Nouveau, definición tropical del hieratismo. El Gran Simpático y Jorge Arango salen finalmente de su traba al tiempo que la Niña entra en la suya. En un intento de simultaneidad narrativa aparece otra vez una disposición paralela del texto que, para beneficio del lector, opone la visión exterior del “vuelo” de Constanza con la perspectiva interior del mismo <sup>3</sup>. Precedida de un epígrafe sacado de *Adán Buenosayres* de L. Marechal, esta parte intermedia tiene 51 páginas.

Muchísimo más extensa, la última parte tiene tres secciones (“Megara”, “Tisifona”, “Alecto”) a lo largo de las cuales el lector sigue el desarrollo de la Fiesta Loba en casa de la Niña. Si bien los detalles que dan cuerpo al relato constantemente siguen acumulándose, pueden ser resumidos así. “Megara”: la enana cuenta la historia de María Leticia Velasco, pastusita, y cierto incidente político-estudiantil conocido como la Noche de los Cabellos Largos. Experiencia relacionada con los años en la universidad, María Leticia y gran número de compañeros respondieron a sus inquietudes con la formación de grupos que de librepensadores se convertirían en radicales, divididos en células de izquierda, centro, y derecha, con criterios particulares que negaban al movimiento su posible unidad. Tan rico y disparatado cuadro ideológico quedaba formado entonces por “trotskistas”, “prochinos”, “moscovitas”, “demócratas”, y “revisionistas”, a los que se añadían otras exóticas denominaciones. Pero lo que ni la diversidad ni el gobierno lograron hacer para destruir el movimiento lo lograría la pastusi-

- (3) Nótese, sin embargo, que esta incursión en la experiencia de Constanza corresponde a la perspectiva del narrador básico, cuya voz escuchamos. Es la Niña quien “vuela” con el *Silve Regina* como cortina musical de fondo, pero es el narrador quien filtrándose en la conciencia del personaje, y manteniendo su acercamiento mediante la segunda persona narrativa, da al lector la visión del hecho. Otro ejemplo de paralelismo textual con propósito de simultaneidad ocurre también en pp. 398-401 cuando la Niña, mientras escucha las noticias que Alcira le da sobre el guión que prepara Monsalve, piensa en lo que debería ser la materia de ese proyecto, según se lo había prometido el Magister. Diferente al caso anterior, aquí la perspectiva pertenece al personaje.

ta esa célebre noche, al organizar una marcha de protesta que acabaría en un encuentro de moros y cristianos que pondría fin al colorido político de la universidad. Mientras la Niña habla con su hermana, Aída, la enana sigue con su historia; formando un grupito aparte, Jorge Arango, Alfredo Narváez, y Rodrigo Camargo, hablan de Sotelo y de Castrillón, dos sobresalientes líderes políticos desaparecidos trágicamente. En la cocina de la casa, mientras prepara comida para los invitados a la fiesta, el marido de la Niña, Joao Aldemar Supardjo, recuerda su propia historia antes de casarse con la pastusita, para caer luego en manos de Constanza. Entretanto en la sala, Alfonso Cadavid habla de sí mismo con el Mancebo, y Jorge Arango lo hace con Rodrigo Camargo. Después de referirse a su encuentro con Sotelo, Cadavid, y Castrillón, al fracaso de la llamada "Operación Andrómeda", y al regreso de la Mano Negra, vehículo oficial de represión, Arango añade desde su perspectiva información sobre la vida de Cadavid; Constanza contribuirá finalmente también con la suya, haciendo un extravagante paralelo entre Wagner y su cuñado. Esta sección concluye con el añadido de una nueva "caja china" en que Constanza se refiere a su experiencia con Rosaura, sirvienta recordada por su calentura de catre, y por haber protagonizado un apurado parto en la cocina de la casa, punto final a una fiesta animada por la presencia de alegres costeños.

"Tisífona": en el cuarto de baño, mejor conocido familiarmente como La Selva, Hilda de Narváez le muestra a Constanza el graffitti que alguien ha dejado sobre el espejo: "*Muchachas, ofrezcamos nuestro sexo a los hombres, y que sea lo que el Señor quiera*" (p. 222). La reacción, por supuesto, es inmediata; a deliberar sobre el posible autor es invitada Alcira y se inician así las conjeturas. Poco después se une al grupo Stella Valdivieso, La Pinta, y se convierte La Selva en improvisado confesionario donde las damas se comunicarán algunos de sus pequeños secretos, expiarán algunas de sus culpas, e incluso se referirán a su fracaso en la Alianza Nacional (ANAL), movimiento político donde intentaron en algún momento hacer carrera. De regreso en la sala, La Pinta piensa en su propia historia de continuos y fracasados matrimonios: primero fue Julián Aguirre, pintor que termina alcoholizado, víctima de un accidente de coche; vino después Ramiro Perdomo Ochoa, profesor de la Universidad Nacional, quien a los treinta y tres años de edad muere a causa de un tumor maligno; por último se casó con Ramoncito Socarrás, con quien ha venido a la fiesta (nadie duda que Ramoncito morirá muy pronto, por algo la llaman "El lecho de Procusto"). Para consolarse y dar rienda suelta a sus inquietudes izquierdistas, Stella crea la revista *Compacta*, de poca repercusión. Uno de los aparentes motivos de la presente fiesta es precisamente su reorganización. En conversación aparte Alfonso Cadavid habla con el Mancebo Villa sobre el marido actual de la Pinta, considerándolo poco menos que pervertido sexual; Alcira recuerda su ruptura con don García, y Paulette Lambert sostiene con la Niña una prolongada contienda verbal. Los invitados ya dan muestras de agotamiento, pero la fiesta sigue; también siguen las diferentes historias suspendidas y retomadas tantas veces a lo largo de esta noche. No queda claro si es la borrachera o un empujoncito de su marido lo que da con el trasero de la Ninfa Eco en el suelo cuando el grupo inicia la partida.

"Alecto": mientras recoge colillas y vasos sucios abandonados por todas partes,

Constanza parece hacer un inventario de la fiesta: "mi casa ahora no es más que la imagen lamentable de un teatro desmantelado donde se ha efectuado esa larga batalla que, entre otras cosas, todos, partícipes y testigos, tuvimos el honor de perder de comienzo a fin, válgame Dios". (p. 347); con ella quedan su marido y la enana. Supardjo y la Niña inician una discusión que lleva a ésta a recordar detalles de una vida íntima no muy feliz con su marido. Constanza revive finalmente su triste experiencia de aquella noche con Alejandro Sotelo, en un apartamento clandestino de las Torres de Pekín, la ardiente entrega y posterior explosión accidentalmente creada por ella al encender el horno para calentar comida. La policía los detendría para ponerlos poco después en libertad (Sotelo habría de morir combatiendo en la guerrilla); resultaba evidente para ella que el otro hombre detenido esa noche en el apartamento era nada menos que Sergio Castrillón, pez gordo del movimiento subversivo, secretamente asesinado por la policía un mes después de su detención. De todo esto se siente Constanza culpable. Para su propia satisfacción, Alcira Olarte descubre que la Niña también es humana, que tiene su punto débil, que no es invencible. Una referencia al discutido Monsalve y a sus proyectos literarios concluye la prolongada conversación. Parangonando la actitud de un victorioso contrincante frente al tablero de juego, la enana será la encargada de llevar a cabo el movimiento final. Termina así la tercera parte, precedida de un epígrafe sacado de *Las alas de la paloma* de Henry James, con un total de 289 páginas.

## B. LA PARTICIPACION DEL LECTOR

El resumen anterior, resultado de un complejo proceso, da una clara idea de los muchos hilos que el lector está obligado a atar en su condición de invitado; su participación es inevitable desde el comienzo mismo de la lectura, con el "Verbi Gratia" del tríptico narrativo. Como ya se ha visto, esa primera parte está formada por tres columnas, a manera de textos paralelos, cada una con su propio referente. Muy pronto, sin embargo, el lector se sentirá satisfecho al encontrar entre las tres un elemento juntivo. Esta actitud con la aventura ficticia se pondrá en práctica aún más al penetrar él en el grueso de la novela y descubrir que el tríptico inicial no solamente es introducción sino obligatorio punto de referencia a todo el relato. Como meticoloso detective entregado a la tarea de aclarar sospechas e identificar datos, tendrá que volver una y otra vez a esas primeras páginas para controlar la información recibida. Así, por ejemplo, al leer en p. 182 la referencia autobiográfica que la Niña hace sobre "esa infancia suya de muñeca única, disputada, desgarrada, manchada de mugre y orines, y casi sin tripas", volverá a la p. 16 donde se dan los detalles del día en que su gato Barrabás acabó con Pupi; cuando en p. 370, hablando con Alcira, la Niña le dice: "¿Sabías que nací de pie?", el lector justificará la pregunta regresando a la referencia hecha por el mismo personaje en la p. 13: "Sietemesina"; cuando en p. 391, nuevamente hablando con Alcira, la Niña le confiesa lo mucho que en su primera juventud significó para ella la vida de Mata Hari, saltará de inmediato a la p. 30 para encontrar allí los datos de ese encuentro inicial entre la hegeliana y la bailarina javanesa; para entender por qué en p. 400 la enana, al hablar sobre Monsalve con la Niña, le

pregunta: "¿Qué opinas tú de las hazañas de tu añorado machucante?", el lector deberá recordar que en febrero de 1968 la hegeliana había conocido a Rodolfo Monsalve (p. 46), y que el dato completo sobre el apartamento generosamente cedido por unos amigos (p. 48) lo aclarará muy bien Alcira en p. 254, al referirse al día en que Monsalve le robó a la Niña su virginidad. Son estas correspondencias a cargo del lector las que le permiten establecer una auténtica identificación entre la hegeliana, la Niña, y Constanza Gallego, personaje eje del relato, para concluir finalmente que la fiesta en la cual se le ve a ella "El sábado anterior al miércoles de ceniza" (p. 56) es precisamente la Fiesta Loba organizada en su casa (dato convenientemente puntualizado por la Ninfa Eco: "¿Qué más da? La semana entrante empieza la cuaresma: miércoles de ceniza, martes de carnaval. ¿Por qué no celebrario hoy mismo? Je vous expliquerai...", (p. 342), y que la insinuación de uno de los participantes: "—Qué le vamos a hacer, querida. A lo mejor también a ella se la tragó La Selva..." (p. 58) no es una referencia poética a la obra de José Eustasio Rivera<sup>4</sup>, sino al hecho concreto de que Constanza, con otras damas que momentáneamente han abandonado la sala principal, se encuentre en el baño hablando del graffitti sobre el espejo y de muchas otras cosas.

A esta actitud del lector se añade el dinamismo que impone el texto mismo, caracterizado por una disposición de aligerado movimiento. Tal dinamismo resulta del constante desplazamiento de las diferentes voces o perspectivas que gradualmente van conformando el mundo narrado. Diferente a como lo sugería el autor al referirse a su propósito (véase nota 2), no se trata aquí de un narrador "neutro" sino de distintos narradores que crean un juego de interrelaciones en el cual está llamado a participar el lector:

1948 Julio 21. Bajo el Sig-  
no de Cáncer. A las  
tres de la madrugada  
nace la hegeliana en  
Palmira señorial. Su  
nacimiento es pre-  
maturo. Sietemesina:  
lo primero que vino  
al mundo no fue mi  
cabeza, sino el pie iz-

(4) El epílogo de *La Vorágine* (1924) se refiere al telegrama que el Cónsul dirige al Sr. Ministro comunicándole el trágico final de los protagonistas. Cuando el lector de Moreno-Durán escucha a este personaje exclama: "A lo mejor también a ella se la tragó La Selva", no puede evitar el recuerdo de otra línea (¡*Los devoró la selva!*), exclamación final de aquel telegrama con el que se cierra el texto de Rivera. Hay así un juego inevitable de referencias.

*quierdo. Parto difícil. Mamá no podrá tener más hijos. La hegeliana será, pues la última de su nombre, de su condición y de su estirpe (p. 13).*

En este caso (primer bloque de la columna de la izquierda, "Una Vida") lo subrayado por nosotros corresponde a la voz en primera persona de la hegeliana, cuya perspectiva da un corte brusco a la voz del narrador inicial, enmarcándose en ésta.

Pensemos en la situación central del relato, una fiesta con muchas personas, e imaginémosnos a los asistentes formando en distintos lugares de la casa pequeños grupos, cada uno con dos o más participantes entre los cuales hay uno hablando de algo, recordando algo, contando una historia. En la medida en que en determinado momento esos personajes asuman responsabilidad de su propio discurso se convertirán a su vez en voces responsables de la narración. El dinamismo del texto resulta así de un montaje verbal que fusiona mecánicamente las diferentes voces y perspectivas con el añadido de pequeñas cajas chinas narrativas<sup>5</sup>, en un estructurado ejercicio de amplificación que al superar los posibles límites iniciales entrega al lector una imagen mucho más completa del mundo narrado. Si en la sección "Megara", por ejemplo, distinguimos segmentos mayores o secuencias (S), y dentro de éstas diferentes puntos (a, b, c) bases del constante proceso de amplificación, sin necesidad de ser exhaustivos podremos ilustrar claramente el desplazamiento mecánico de ese montaje a lo largo del texto:

S 1 (pp. 115-127):

Alcira Olarte cuenta la historia de María Leticia Velasco y la Noche de los Caballos Largos.

S 2 (pp. 127-133):

- a. Alfredo Narváez habla con el Mancebo sobre L. Armstrong.
- b. La Niña habla con Aída sobre la aventura de ésta con el Gran Simpático, conversación que interrumpe la brusca llegada de la enana.
- c. Alcira sigue contando la historia de la pastusita.
- d. Supardjo se refiere con ironía al signo de Constanza en el zodiaco.

(5) Nos referimos al mecanismo estructural narrativo que, semejante al conocido juego de las cajas chinas o las muñecas rusas, amplifica la situación narrada con el añadido de otras situaciones encerradas en la primera.

S 3 (pp. 133-150):

- a. Jorge Arango, Alfredo Narváez, y Rodrigo Camargo hablan del trágico fin de Sotelo y Castrillón, al tiempo que evalúan el fracaso propio ante "la causa". Entre pp. 137-139 aparece la re-creación mental que Arango hace del posible asesinato de Castrillón, encajada aquí a manera de rápido movimiento de cámara cinematográfica.
- b. Con la frase "¿Pero es que no van a terminar jamás?" una voz de mujer interrumpe el hilo de la anterior conversación para a su vez referirse a la Operación Andrómeda y la Mano Negra.
- c. Arango, Narváez, y Camargo concluyen su conversación.

S 4 (pp. 150-173):

- a. Historia personal de Joao Aldemar Supardjo, recordada por él pero contada por el narrador básico (la voz de Joao se revela un par de veces).
- b. Breve conversación entre él y Alcira.
- c. Caja china narrativa: experiencia del Prof. Socarrás Espitia con Gloria Mosquera, su alumna modelo. Recordado mientras habla con el Mancebo, el episodio está contado en tercera persona por el narrador básico.
- d. Vuelve Supardjo a sus recuerdos y razonamientos, contados por el narrador básico desde la perspectiva del personaje. Hacia el final del episodio la voz que narra se desplaza de la tercera a la segunda persona, indicación del grado de acercamiento que busca asumir ante el personaje.
- e.- Caja china narrativa: Ximena Olmedo y Sergio Castrillón. El episodio es recreado aquí por Jorge Arango, basándose en la información recibida de Ximena. Tal como ocurre en el punto a de S 3, la experiencia relatada queda insertada mediante un mecanismo de tipo cinematográfico.
- f. Mientras la Niña habla con Hilda de Narváez aparece una nueva caja china: vida familiar de Constanza con sus dos hijas.
- g. Caja china narrativa: mientras habla con el Mancebo, Alfonso Cadavid recuerda su propia historia. Como en otras ocasiones, la experiencia es contada por la voz del narrador básico.
- h. El hilo anterior es interrumpido por una conversación entre la Pinta y Paulette Lambert.
- i. Continúa la historia de Cadavid.
- j. Conversación entre dos de las damas sobre las otras, interrumpida por la aparición de Joao ridículamente vestido de cocinero. Razón de disgusto para Constanza quien en sus recuerdos y evaluación del pasado concluye que su vida es un fracaso. Nuevamente, la voz es, del narrador básico pero la perspectiva es del personaje (lo que permite fácilmente el desplazamiento final de la tercera persona a la primera).

S 5 (pp. 205-212):

Arango le cuenta a Rodrigo Camargo su experiencia política con Cadavid. El encuentro de Cadavid con Sotelo, contado antes por aquél en p. 196, es conta-

do ahora por Arango en p. 205. Se impone así una visión más completa de la realidad gracias a la múltiple perspectiva. Arango habla también del rompimiento de relaciones entre la pastusita y la Niña. Mientras Alfredo Narváez alaba el valor de la música negra, Alfonsito Cadavid exige que en el tocadiscos pongan algo de Wagner o de Los Panchos.

S 6 (pp. 212-221):

La perspectiva múltiple sobre Cadavid la completa Constanza al comparar a su cuñado con Wagner. Hablando con Leonor de Aquitania, la Niña recuerda el episodio con su anterior cocinera, Rosaura. La cena preparada por Supardjo va a ser servida.

Ni la manifestación política por las calles de Bogotá (primera parte, columna de la derecha) dura más de lo que normalmente dura un desfile de este tipo, ni la Fiesta Loba en casa de Constanza es interminable; ambas en efecto duran apenas unas horas. Es evidente, sin embargo, que los mecanismos del relato amplían los límites convencionales de estas situaciones, y así como el desplazamiento espacial de la manifestación se transforma en un recorrido histórico cuyo fondo principal es la vida de un pueblo, la fiesta —antesala de un carnaval cercano— se convierte a su vez en alegoría de un mundo donde el individuo es solo brutal pieza de ataque que las circunstancias mueven sobre un tablero <sup>6</sup>. A las peripecias de una estructura narrativa de abundantes recursos <sup>7</sup>, el texto depara aún una sorpresa mayor para esparcimiento del lector. Ocurre durante la conversación final entre Alcira y la Niña cuando, refiriéndose a Monsalve, aquella le dice a ésta que el Intrépido ha estado trabajando durante cuatro años en una novela cuyo tema son las mujeres, añadiendo: “*me advirtió que, aunque cogiéramos juicio y nos regeneráramos, ya nos había metido a todas nosotras en su libro*” (p. 400). Así las cosas, el lector concluye que la novela a que alude la enana no es otra que el texto que él está acabando de leer (las fechas al pie de la novela son Bogotá-Barcelona 1969-1973), *tour de force* que convierte a Monsalve en autor de la historia, y a los

- (6) Moreno-Durán no ha eludido su responsabilidad al referirse a la ironía con que aparecen tratados los personajes claves de ese mundo: “Siempre creí que la ironía, fiel a su origen romántico, es por encima de todo distancia, y que esa distancia constituye sin duda alguna un arma más peligrosa que el sarcasmo, el chiste fácil o la chanza” (“Fragmentos de *La augusta sílaba*”, *Revista Iberoamericana*, p. 867). Es el marco irónico lo que permite al texto establecer una implícita comparación entre algunos personajes femeninos claves y Megara, Tisífone, y Alecto, las tres Furias o Erinias mitológicas símbolos de remordimientos, encargadas de castigar a los culpables que entran a los Infiernos.
- (7) Aparte de los mecanismos aquí anotados conviene añadir que la complicitad del lector es lograda también por el texto mediante frecuentes guiños del narrador, y parodias a letras de canciones, a poesía popular y culta, e incluso a la letra de himnos patrios. Son, por supuesto, parte del juego total; nuestro interés ha sido resaltar solo los recursos más relevantes.

personajes en comparsas con conocimiento de su propia ficción. Es entonces cuando el lector comprende que el juego sostenido por la mayoría de los personajes ha sido de cierta manera también su propio juego, ya que él, obedeciendo a la sagacidad lúdica del autor, ha traído pacientemente el texto con la actitud de un testigo invitado ante el damero.

**UNA VERSION INEDITA EN CASTELLANO DE  
*OS LUISIADAS* DE CAMOENS**

**NICOLAS EXTREMERA TAPIA  
JOSE ANTONIO SABIO PINILLA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA**





*Os Lusíadas* de Luis de Camoens no tardaron en encontrar en las letras españolas excelente acogida.

Los medios universitarios, siempre atentos a las novedades del momento, se ocuparon muy pronto de difundir por medio de traducciones la obra del genial portugués. Alcalá primero <sup>1</sup> y poco después Salamanca <sup>2</sup> tenían preparadas sus versiones en el mismo año de la muerte de Camoens. No mucho después, en 1591, Enrique Garcés aseguraba con otra traducción también en verso la difusión de *Os Lusíadas* en América del Sur <sup>3</sup>. En la rapidez con que se virtió a nuestra lengua el poema portugués influyó sin duda la proximidad geográfica y cultural de los dos países, el momento político y la posible participación de Felipe II como mediador. La magnificencia y el interés de estas versiones han despertado una abundante crítica en la que destacan hoy los estudios de Filgueira Valverde <sup>4</sup>, Dámaso Alonso <sup>5</sup> y Eugenio Asensio <sup>6</sup>, aunque medio siglo más tarde intentara deslucirlas el celoso defensor de la gloria de Camoens y comentar del poema Manuel de Faria e Sousa, que las juzgaba "tan malas que exceden la infelicidad de toda traducción que se hace de escritura

- (1) *Los Lusíadas* de Luys Camoes. Traduzidos en octava-rima castellana por Benito Caldera, residente en Corte. Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1580. Dirigida a Hernando de Vega da Fonseca, salió aún en vida de Camoens.
- (2) *La Lusíada* de el famoso poeta Luys de Camoes. Traduzida en verso castellano de portugués por Luys Gómez de Tapia, vezino de Sevilla. Salamanca, Juan Perier, 1580. Dirigida a Ascannio Colonna, es la primera versión anotada del poema. Editada por Montaner y Simón, Barcelona, 1913.
- (3) *Los Lusíadas* de Luys de Camoes. Traduzidos de Portugués en Castellano por Henrique Garcés. Madrid, en casa de Guillermo Drouy, 1591. Dirigida a Felipe II, el traductor afirma en el soneto final de su versión: "Mas porque no quedasen sepultados/ hechos y versos tantos soberanos/ en solo Portugal, mis toscas manos/ los dan al nuevo mundo trasladados", hecho que se explica además por la escasez de ejemplares en Europa. Reeditada fragmentariamente por Martín de Riquer, Montaner y Simón, Barcelona, 1945.
- (4) José Filgueira Valverde, *Camoens*, ed. Labor, Barcelona, 1958. Reeditada por la Editorial Nacional, Madrid, 1972. Hay traducción al portugués.
- (5) Dámaso Alonso, *La Recepción de Os Lusíadas en España (1579-1650)*. Boletín de la Real Academia de la Lengua, tomo III, Enero-Abril, 1973. Aumentado y revisado en el tomo III de *Las Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1974.
- (6) Eugenio Asensio, *La Fortuna de Os Lusíadas en España (1572-1672)*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1973; *Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV, Fundação Calouste Gulbenkian, París, 1980; *Los Lusíadas y Las Rimas en la poesía española (1580-1640)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, París, 1982.

en verso", justificando tal vez la suya en prosa <sup>7</sup>. El propio Faria menciona otras dos traducciones manuscritas, hoy perdidas, hechas por Manuel Corrêa Montenegro y Francisco de Aguilar, "ambos con más de portugueses que de castellanos, y ambos moradores en Madrid" <sup>8</sup>.

La admiración sentida en España por la figura y la obra de Camoens a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII es debida en buena parte a la labor divulgadora que los portugueses desarrollaron en lengua española. Camoens, traducido y comentado, será imitado y encomiado por los escritores del siglo de oro español <sup>9</sup>. Góngora publica su primer poema en los preliminares de la versión de Gómez de Tapia, y el Brocense, en esa misma traducción, inicia la crítica literaria del poema y mueve a Faria e Sousa a emprender la tarea de comentar *Os Lusíadas*.

Cervantes elogia en *La Galatea* la traducción de Benito Caldera y considera el poema portugués como "el Tesoro del Luso". Lope de Vega será, sin embargo, su más fervoroso entusiasta. Desde *La Arcadia* hasta *La Vega del Parnaso* encontramos continuas referencias e imitaciones tanto de la obra lírica como de la épica de Camoens. Faria e Sousa nos refiere esta curiosa anécdota: "I Lope de Vega Carpio me dixo algunas vezes, que quando se hallava oprimido de penalidades, acudía a leerle, porque con eso las olvidaba" <sup>10</sup>. Dentro de este fenómeno general Camoens será considerado un clásico español y coronado "Príncipe de los Poetas de España" <sup>11</sup>, y su poema, *Os Lusíadas*, la epopeya ibérica: "*Os Lusíadas es la epopeya peninsular, y sabido es que la historia espiritual y artística de los pueblos hispánicos no debe hacerse aisladamente. En las Lusíadas se encuentra la expresión conjunta del genio hispánico mundial y su religiosidad característica: la divinización de la virtud humana. (...) Donde acaban las Lusíadas empieza Don Quijote*" <sup>12</sup>

El cambio de gusto impuesto por las nuevas normas poéticas influyó para que durante el siglo XVIII Camoens pasara casi inadvertido en nuestro país. Ignacio de Luzán se sirve del poeta portugués para ejemplificar muchos de los pasos de su *Poética*, a él se refieren tanto Feijoo como Sarmiento o el P<sup>e</sup> Isla, e incluso el jesuita Fran-

- (7) *Lusíadas* de Luys de Camoens, príncipe de los poetas de España... comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Madrid, Juan Sánchez 1639, 4 vols. La cita es de las "Advertencias para leerse con más luz este libro", sacada de la reimpresión facsímil hecha en 1972 por la Imprensa Nacional de Lisboa, con prólogo de Jorge de Sena.
- (8) *Lusíadas*... comentadas por Manuel Faria e Sousa... La cita es de las "Advertencias para leerse con más luz este libro".
- (9) Vid. Sousa Viterbo, *Camões em Hespanha*, Redacção do Circulo Camoniano, Porto, 1890.
- (10) *Lusíadas* ... comentadas por Manuel de Faria e Sousa... La cita del "Prólogo de los Comentarios".
- (11) Opinión compartida también por Menéndez y Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. VII, pág. 195, Madrid, 1944.
- (12) Vid. Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, don Juan y La Celestina*, Madrid, Ed. Austral, 1972, pág. 44. Sobre el hispanismo de Camoens se puede consultar, José M<sup>a</sup> Viqueira, *Camões y su hispanismo*, separata del "Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra" vol. XXIX, Coimbra, 1972.

cisco Javier Llampilas lo defiende frente al Tasso, pero Camoens no es en este siglo una realidad viva.

Debemos esperar hasta el siglo XIX, que trajo un renovado interés por la epopeya portuguesa, para que aparezca una nueva traducción en verso castellano. Se trata de la versión neoclásica de Lamberto Gil, publicada en 1818 en Madrid <sup>13</sup>. El traductor nos cuenta en el prólogo las razones que lo impulsaron a realizar su trabajo. Entre ellas destaca el que las traducciones del siglo XVI se hayan hecho "tan raras que apenas se halla un ejemplar de ninguna de ellas" y que "el idioma portugués (tal vez por lo mismo que es para nosotros tan fácil) se estudia menos que el francés, el inglés, el italiano y aun el alemán". Presenta la traducción para divulgar el poema portugués y hacer de esta manera "un servicio útil" a España. Lamberto Gil emprendió su tarea disconforme con las versiones antiguas que le parecían "defectuosas, porque los que las hicieron muchas veces parece que no entendieron bien al poeta, y le hicieron decir cosas muy ajenas de las que él había dicho, porque su versificación es tan dura que en ninguna de ellas hay media docena de octavas seguidas que puedan leerse sin lastimar los oídos del que las escucha, y porque están llenas de voces que, o no son castellanas, o son bajas y poco dignas de la poesía épica", aunque tuvo la preocupación de cotejar su versión "octava por octava y verso por verso con las tres traducciones de Caldera, Tapia y Garcés, corrigiendo nuestra traducción según las suyas, siempre que habían sido más felices que nosotros". De los traductores del siglo XVI es Luís Gómez de Tapia el que más veces le presta versos y soluciones a pasajes de su traducción. Consultó también los comentarios de Faria e Sousa, "adonde siempre deberán acudir los que quieran hacer un estudio particular de este poema", y la edición de *Os Lusíadas* del Morgado de Mateus <sup>14</sup>, que vino a contrarrestar en Portugal las críticas hechas al poema por el P<sup>e</sup> José Agostinho de Macedo, le sirvió con toda seguridad para elaborar buena parte de su estudio preliminar. Mostrando además un rigor filológico muy propio de su siglo no dejó sin aclarar en su traducción "aquellos lugares que puedan ser oscuros al común de los lectores con algunas notas".

La honradez de su método, así como su innegable capacidad, tenían que dar su fruto resistiendo la erosión del tiempo mejor que las preferidas de su época. Menén-

(13) *Los Lusíadas* de Luis de Camoens. Traducidos en octava-rima por Lamberto Gil, Madrid, imprenta de D. Miguel de Burgos, 1818, en 2 vols. Lamberto Gil fue el primer traductor de un amplio corpus de las *Rimas* de Camoens al castellano, recogidas en un tercer volumen. El prólogo contiene una introducción, una vida del poeta, un juicio crítico del poema y una descripción del viaje de Vasco de Gama a la India. Existen reediciones de esta traducción en 1887 y 1911.

(14) *Os Lusíadas*. Poema épico de Luis de Camões. Nova edição correcta e dada à luz por Dom Joze Maria de Souza Botelho, Morgado de Matteus. París, na officina typographica de Firmin Didot, 1817.

dez y Pelayo la distinguió entre todas las publicadas en castellano <sup>15</sup>, y recientemente Filgueira Valverde le concede también su favor <sup>16</sup>.

Nicolás Goyri fue otro defensor de la traducción de Lamberto Gil. Este crítico, que se tomó el trabajo de comparar todas las versiones impresas en verso castellano, la destacó en 1880 en medio de la contracorriente romántica con su autorizada opinión <sup>17</sup>.

Las relaciones culturales entre los dos países peninsulares —tan constantes en el siglo XIX— encontraron en Camoens y en su poema un motivo de acercamiento. El romanticismo y el III Centenario de la publicación de *Os Lusíadas* (1872) crearon la necesidad y la oportunidad para una versión más acorde con el gusto de la época. En esta fecha apareció en Madrid la quinta traducción en verso castellano del poema portugués a cargo del Conde de Cheste <sup>18</sup>. Curiosamente en efemérides tan señalada no se imprimió en Portugal ninguna edición, si bien en 1869 el Vizconde de Juro menha había editado el poema, cerrando la etapa romántica de la camonología en Portugal, y se publicaron dos importantes ensayos sobre Camoens y *Os Lusíadas* por Francisco Evaristo Leoni y Oliveira Martins.

D. Juan de la Pezuela, Conde de Cheste, por su amplia biografía (1809-1906) simboliza el siglo diecinueve. Su figura encarna la imagen del poeta-soldado. Capitán General y Director de la Real Academia de la Lengua, unía la vena romántica con el prestigio de haber traducido el *Orlando Furioso*, la *Gerusalemme Liberata*, de la cual hizo una edición monumental la Reina Isabel, y la *Divina Comedia*, que por mie-

- (15) "La traducción de *Los Lusíadas* está hecha con notable esmero, con penetración de espíritu del original y hasta con talento poético en ocasiones. Es sin duda la mejor que poseemos en castellano [...]. Quien quiera que conozca el admirable texto portugués de este pasaje (refiriéndose al episodio de Dña. Inés de Castro, est. 133-135) notará cuán fácil, fiel y discretamente está vertido..." Menéndez y Pelayo, *Biblioteca de Traductores Españoles*, Ed. de Enrique Sánchez Reyes, Tomo II (Ed. nacional de las Obras Completas de ..., Tomo 55), Santander, 1952. Las citas de las págs. 126 y 127.
- (16) "Fue sin duda, ésta, la mejor de todas las versiones; y no porque poseyese el raro don del habla poético, pero se apegó cuanto pudo al ritmo, aprovechó los sabios comentarios de Faria y Sousa y procuró esquivar los riesgos en que cayeron sus antecesores", José Filgueira Valverde, *Camoens*, Ed. Nacional, Madrid, 1972, pág. 336.
- (17) "Esta es, indudablemente, aunque no desprovista de errores que haremos notar, la versión que mejor da a conocer en España el poema", Nicolás Goyri, *Estudio crítico-analítico sobre las versiones españolas de Os Lusíadas*, Canto I, Lisboa. Tip. de J. M. Verde, 1880, pág. VIII.
- (18) *Los Lusíadas* de Luis de Camoens. Traducción en octava-rima castellana por el Conde de Cheste, Madrid, imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1872. Esta versión no ha conocido ninguna reedición completa, aunque sí se hizo una del episodio de Inés de Castro, en el periódico de Lisboa, *The Financial And Mercantil Gazette/ A MONTHLY REVIEW*, en su número conmemorativo del Tricentenario de la muerte de Camoens, vol. IV, nº 42, (3ª columna) y pág. 43 (1ª y 2ª columna), Lisbon, June, I., 1880.

do a la Iglesia permaneció inédita hasta 1874. Sin pretender desmerecer la excelente versión académica de Cheste, la cual se presenta sin prólogo y sin notas, concordamos con Goyri en que "en muchas ocasiones sacrifica a la dicción la fiel expresión de los pensamientos" y en general deja aflorar demasiado la vena poética del traductor. Su sensibilidad artística, cercana a la de Garcés, desvirtúa el texto portugués al añadir expresiones hoy afectadas y poco acordes con el sentimiento del poema. Sin embargo no opinaban así sus correligionarios románticos que con Vidart convenían en que era la de Cheste "la mejor traducción castellana en verso de *Os Lusíadas*", en detrimento de la de Lamberto Gil que "carece por completo de la elegancia y brío, de la armonía y sonoridad que constituyen las cualidades esenciales de la elocución poética" <sup>19</sup>. Fue éste un prejuicio muy extendido entre los integrantes de la generación romántica que Valera comenzó a moderar cuando afirmó que "al cabo, la traducción de *Os Lusíadas* de Don Lamberto Gil, no es mejor que la del Conde de Cheste" <sup>20</sup>.

El III Centenario de la publicación de *Os Lusíadas* inicia los preparativos del III Centenario de la muerte de Camoens en 1880. Este Centenario, que tuvo como principal impulsor al republicano Teófilo Braga, identificó poeta y poema con el ansia de renovación, el orgullo nacional y la búsqueda de energía para renovar el país. Teófilo Braga, que ya había publicado en 1873 y 1875 dos volúmenes sobre la *Historia de Camoens*, adoptó como bandera de su campaña el nacionalismo, y aunándolo a las tradiciones y costumbres del pueblo portugués intentó lograr la regeneración moral de la patria. Secundado por la prensa antigubernamental consiguió desacreditar en beneficio del partido republicano el régimen monárquico. Rafael Bordalo Pinheiro caricaturizó esta situación en un dibujo <sup>21</sup>. Como respuesta a los organizadores se multiplicaron en este momento los estudios y ediciones de *Os Lusíadas* en Portugal, y Camoens rebasó el marco de las fronteras nacionales para alcanzar proyección universal.

La prensa española estuvo presente en los actos de las conmemoraciones del Tricentenario <sup>22</sup> y Camoens fue homenajeado por la Literatura y Artes de España con una *Corona Poética y Literaria* en la que participaron, entre otros autores, Emilio Castelar y Salvador Rueda con un soneto titulado *La Lágrima*.

(19) Vid. Luis Vidart, *Os Lusíadas de Camoens y sus traducciones al castellano*, Rev. Contemporánea, Tomo XXVII, Mayo-Junio, 1880, pág. 9.

(20) Vid. Juan Valera, *Notas biográficas y críticas*, en *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1949, vol. II, pág. 1302.

(21) Al pie de este dibujo puede leerse: "Camoens agradece a los altos poderes del estado que no hayan ido a su procesión, y lo hayan hecho republicano..." en D. António Maria 17 de Junho de 1880, *Crónica do Centenário*, Lisboa, Litografía Guedes.

(22) Para la prensa madrileña puede consultarse el artículo de Pilar Vázquez Cuesta, *O Tricentário da Morte de Camões visto pela imprensa madrileña contemporânea ou do desconhecimento da realidade política portuguesa na Espanha dos primeiros tempos da Restauração Borbónica*. Separata de Estudos de História de Portugal, vol. II, sécs. XVI-XX, Homenagem a A.H. de Oliveira Marques, Ed. Estampa, 24 de Junho, 1983.

Es, pues, dentro de este ambiente entusiasta de los Centenarios donde debemos encuadrar las traducciones en prosa de Carlos Soler y Arqués <sup>23</sup> y de Manuel Aranda y Sanjuán <sup>24</sup>, aparecidas, respectivamente, en 1873 y 1874, y la versión inédita en octava-rima de Gabriel García y Tassara <sup>25</sup>, que pudo haber sido la cuarta traducción española impresa en un período de cuatro años (1872-1875).

Gabriel García y Tassara, nacido el 19 de Julio de 1817 en Sevilla, tradujo el poema portugués ya casi al final de sus días. Dedicado de nuevo a la poesía, después de un largo período como político y embajador, nada hay de extraño en que su acendrada vocación europeísta e hispanoamericana lo decidiera a verter al castellano la epopeya lusitana, tan acomodada a su entonación "siempre vigorosa y varonil, altas las ideas y robusta hasta con exceso la expresión", según la definía Menéndez y Pelayo.

Aunque tuviese cierta experiencia como traductor del latín y del inglés, es preciso concordar con Gullón en que "no es Tassara el profesional que cumple estricto y acaso enojoso deber, sino el poeta que, leyendo en otros idiomas, ha sentido emocionadamente el roce de una mano amiga que a través de los siglos se posaba en su corazón, y a cuyo saludo quiere responder reflejando en su propia lengua la emoción experimentada para que otros puedan compartirla con él" <sup>26</sup>.

En la Biblioteca Nacional de Madrid puede encontrarse la traducción manuscrita de Tassara. Siguiendo la descripción del Catálogo del IV Centenario de *Os Lusíadas* de la B.N.M., aparece en un códice encuadernado en pasta; consta de 371 folios en cada uno de los cuales hay tres estancias traducidas; su letra es larga e inclinada, a veces confusa, pero legible en la mayor parte de los casos; la traducción está completa si exceptuamos dos octavas y algunas palabras <sup>27</sup>.

A pesar de que Tassara confiase a sus conocidos el manuscrito, que fue apreciado con entusiasmo <sup>28</sup>, creemos que se trataba sólo de un esbozo que habría sido per-

- (23) *Los Lusíadas* de Luis de Camoens. Traducción en prosa por Carlos Soler y Arqués. Badajoz, establecimiento tipográfico de José Santamaría, 1873. Edición bilingüe, con breve prólogo, notas explicativas del texto y unos apuntes biográficos sobre Camoens.
- (24) *Los Lusíadas* de Luis de Camoens. Traducción en prosa por Manuel Aranda y Sanjuán. Barcelona, Empresa Editorial La Ilustración, 1874. Cada canto precedido de un argumento en prosa; al final del poema se traduce el estudio de Ferdinand Denis, *Camões et ses contemporains*; hay profusas notas a pie de página. Es la versión más divulgada con un total de cinco reediciones.
- (25) *Los Lusíadas* de Luis Camoens. Traducción completa en octavas por Gabriel García y Tassara. Códice encuadernado en pasta.
- (26) Vid. Ricardo Gullón, *Tassara, duque de Europa*, en "Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo" XXII, 1946, pp. 132-169. La cita es de la pág. 167.
- (27) Cfr. *IV Centenario de Os Lusíadas de Luis de Camões 1572-1972*. Catálogo preparado por António Coimbra Martins, B.N.M., y Fundação Calouste Gulbenkian, Madrid, 1972. El códice fue adquirido en 1971 por la B.N.M. Se trata de un manuscrito autógrafo. El nombre del traductor reducido a su último apellido -Tassara- aparece en el lomo del volumen.
- (28) Francisco Rodríguez Zapata afirma: "Tassara tradujo en magníficas e inimitables octavas todo el poema de *Los Lusíadas*, cuya versión se conserva inédita". Cfr. *CORONA POETICA en honor del esclarecido poeta D Gabriel García y Tassara y algunas poestas del mismo*. Sevilla, 1878, pág. 162.

feccionado en caso de que la débil salud del traductor se lo hubiese permitido. Buena prueba de ello son los versos de doce y catorce sílabas, la duda en la elección de sustantivos y adjetivos, las tachaduras, las correcciones y la superposición de palabras que denotan la vacilación existente a la hora de elegir vocablos o expresiones diferentes. El prestigio y la proximidad temporal de la versión de Cheste sedujeron de tal modo a Tassara que antes parece que en este primer momento se propuso una recreación de la versión de su contemporáneo, tal vez como paso previo para una versión posterior.

Limitándonos al primer canto, para ampliar con esta nota el estudio de Goyri, podemos afirmar que más de una tercera parte de los versos de Tassara coinciden con los del Conde de Cheste, a veces para salvar situaciones comprometidas del texto portugués, como en los polémicos versos 5-8 de la estrofa 6<sup>29</sup>:

*Vós, ó novo temor da Maura lança,  
Maravilha fatal da nossa idade,  
Dada ao mundo por Deus, que todo o mande,  
Para do mundo a Deus dar parte grande;*

que traduce como Cheste libremente:

*Vos, oh nuevo terror de Mora lanza  
Maravilla del mundo y alta enseña,  
Dado al mundo por Dios, Rey sin segundo,  
Para que a Dios gran parte deis del mundo;*

a veces en casos tan poco sospechosos de natural coincidencia como la estrofa 55:

*E já que de tão longe navegais,  
Buscando el Indo Hidaspe y tierra ardiente,  
Piloto aquí tereis, por quem sejais  
Guiados pelas ondas sabiamente.  
Também será bem feito que tenhais  
Da terra algum refresco, e que o Regente  
Que esta terra governa, que vos veja  
E do mais necessário vos proveja.*

que Tassara siguiendo literalmente a Chester traduce:

*Y ya que de tan lejos navegades  
Buscando el Indo Itidaspe y tierra ardiente,*

(29) Cfr. José M<sup>a</sup> Rodrigues, *Sobre a interpretação de um passo de 'Os Lusíadas'* (l. 6. 7.). Separata de Revista de Cultura, n<sup>o</sup> 4, 20-5-1930, Río de Janeiro.

Piloto aquí tendréis, por quien seades  
Guiados por los mares sabiamente:  
También será bien hecho que tengades  
De tierra algún refresco; y que el Regente  
Que esta tierra gobierna, pronto os vea,  
y de lo más preciso se os provea.

No son, con todo, frecuentes casos como éste. El propósito de Tassara es mejorar en lo posible la traducción que tiene delante de sus ojos. Para eso recurre, en ocasiones, también a Lamberto Gil, generalmente para mezclar las dos versiones. Tal es el caso de la estrofa 74, de donde toma de Cheste los versos 1 y 4, y de Gil los 2 y 3:

*Está ya decidido por el hado  
Que victorias tamañas y famosas  
Hayan los portugueses alcanzado  
De las indianas gentes belicosas.*

o bien de la estrofa 77, alternando ahora los versos 1 y 3 de Gil con los 2 y 4 de Cheste:

*Esto diciendo, airado y cuasi insano  
Sobre la tierra de Africa lanzóse  
Donde forma tomando y rostro humano,  
Para el sabido Praso encaminóse.*

Pero casi nunca se siente atrapado Tassara por el estro de sus predecesores. Muchas son las estrofas que, aunque influidas sobre todo por Cheste, rozan la perfección.

*Cual en coso sangriento alegre amante  
Viendo a la hermosa dama deseada,  
Busca el toro y saliéndole delante  
Corre y grita y hostígale y le enfada.  
Mas el fiero animal en ese instante  
Con la frente cornígera inclinada,  
Brama, arranca veloz, los ojos cierra,  
Destroza, hiere, mata, echa por tierra. (est. 88).*

Es el carácter de una poesía y un temperamento poético que Valera describe como:

*“desordenado con frecuencia y hasta confuso y delirante a veces,  
(...). Gentil y cristiano, antiguo y moderno, clásico y romántico  
al mismo tiempo, busca y halla las fuentes de su inspiración en la  
Biblia, en Horacio, en Virgilio y en no pocas de las novísimas filo-*

sofías. Su fervoroso catolicismo, no obstante, prevalece, impera y se sostiene sobre todo, pero no desesperándole, sino esperanzándole y prestando además pasmoso y soberano hechizo a su contemplación de cuantas son las cosas creadas, a su manera de concebir la historia y hasta el vehemente amor que las mujeres le infunden”<sup>30</sup>.

(30) Vid. Juan Valera, *Notas biográficas y críticas*, ed. cit., vol. I, pág. 1303.

# LA PASION DEL MARQUES DE SADE

MIGUEL BELTRAN



~~UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS~~

Universitat de les  
Illes Balears

Servei de Biblioteca i  
Documentació  
C/ Felip Ramos Llull



En su *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault denuncia la dicotomía entre razón y sinrazón que impuso el cartesianismo, las restricciones a que en le *grand siècle* fue sometida la locura por parte del poder (desde la expresión institucionalizada de la misma al internamiento de quienes la padecen, y, claro está, la proscripción de toda exposición discursiva proveniente de la irracionalidad). Para Descartes el sujeto que piensa es inmune a la contaminación de la locura; el mismo ejercicio de la razón —id est, la cogitación— elimina por su solo acontecer toda experiencia de sinrazón. Así, la locura se concibe como necesariamente ajena al pensamiento, desterrada del dominio en el que residen las pretensiones de verdad que el sujeto proclama. Se equiparan verdad y razón, y la eminencia del Yo es sustentada sobre su cometido de percibir lo cierto. De este modo, la razón irrazonable que preservó el Renacimiento —el raciocinio analógico y toda ciencia antiintelectualista cuyo medio fue la intuición global del mundo y la directa del objeto— se ve repudiada por el cartesianismo. En este sentido el siglo XVII inculpa —reduciéndolo al concepto de locura— todo comportamiento referible al pensamiento libre y al sistema de las pasiones. La expresión del libertinaje es, en el siglo XVII, sinrazón, y en consecuencia se la somete al interdicto. El lenguaje omite su elucidación dado que ésta resultaría en palabras sin significado. Su abolición es total en el orden escrito.

Sade, en el siglo XVIII, cuestiona el consolidado Yo cartesiano que se erige prepotente en la articulación entre razón y locura. En sus obras prescribe la ausencia de sujeto. El hombre es reducido a máquina de pensar y gozar (considérese el precedente de La Mettrie, sobre todo su *Anti-Séneca*). Asistimos a la polarización del sujeto —“la cabeza y los cojones”— que no puede interpretarse como un vestigio del dualismo cartesiano, en cuanto que la cabeza no es un sustituto del Cogito, sino el dispositivo de conjunto cuya misión es prodigar la diversificación, refinamiento e intensidad de los efectos del erotismo. En este sentido cabe interpretar las palabras de La Duclos en *Cent Vingt Journées de Sodome*: “Yo afirmaré que no es tanto la sensación física como la moral la que les lleva a estos paroxismos; estoy segura de que si esas personas no supieran nada de moral no podrían acceder a semejante paraíso de voluptuosidad”<sup>1</sup>. Aún más deliciosamente explícito, Sade llega a afirmar que cuanto más espíritu se tiene, mejor se gustan las dulzuras del sexo. El pensamiento se convierte de este modo en un instrumento del placer; hace posible la transgresión y lleva al extremo la anulación del conflicto entre lo que se desea y la ley que establece la moral. El sujeto cartesiano se disgrega si desaparece este conflicto, y esto es lo que anhela el libertino sadiano: Trastocar el orden del universo. El sistema debe conformarse al deseo. Siendo así, el goce supremo es “el de la cabeza”, y a ello se debe la preeminencia del sentido auditivo (que debe entenderse propiamente como la del lenguaje). El libertino se provee de cuanto pueda satisfacer a los demás sentidos por

(1) *Ciento veinte días de Sodoma*, Ed. ATE (1983), pág. 174.

la hubricidad, y se deleita en esta situación mediante el relato en detalle, exfoliado, de las diferentes acciones que suscita la disipación. Queda pues configurado el proceso mediante el cual Sade penetra en lo intelectual. El placer del oído es placer del entendimiento, pues el discurso cifra el libertinaje como asunto de método y conocimiento, y es el único elemento que posibilita a aquel el saber de sí mismo. De este modo la línea divisoria que el racionalismo había situado entre saber y deseo desaparece. En la obra de Sade la filosofía se enseña en el boudoir, el discurso se perpetra en el devenir orgiástico; todo saber concierne sin mediación al cuerpo, y éste se hace deseable sólo en la medida en que el lenguaje lo convierte en el mismo centro de su razón de ser.

La misma desnudez niega la subjetividad. Sade soslaya al sujeto del Cogito mediante la imposición de su reverso, negando los atributos que Descartes confiere al Yo —inmortalidad, virtud, menosprecio del cuerpo, sumisión social—. Siendo el goce sólo una exaltación orgánica, los sujetos no son individualizables. Si el dominio teórico y social de la Razón situó toda transgresión moral en el ámbito del delirio, Sade crea la contrasociedad, en la cual es posible, a la vez, transgredir y saber. Es ésta un espacio privado de luz, inaccesible a todo exterior; su existencia precisa de un código que regirá la comunidad (como se observa en Silling<sup>2</sup>), y cuya inobservancia no es siquiera permitida a los dominadores. No parece preciso explicar que las sociedades de Sade se imponen bajo la forma de institución y no la de contrato. Deleuze ha señalado a este respecto que el pensamiento sadiano tiende a establecer la institución mediante un estatuto de larga duración, que confiere un poder cuyos efectos deben perjudicar a terceros. La institución supone la inutilidad de las leyes, que son sustituidas por un modelo de acción regido por el poder y la fuerza. Su propia dinámica hace burla de la ley y se considera superior a ella. Sade parece no poder elegir sino esta radical propuesta frente al intransigente espacio teórico del racionalismo.

Foucault ha definido la obra de Sade como única teoría de las existencias de la sinrazón. La exposición del libertinaje es la de los actos anónimos y acosados que hasta entonces habían sido reducidos a la reclusión o al internamiento. Sade reduce la facultad demostrativa —función suprema del lenguaje para el racionalista— a instrumento mediante el cual el libertino divulga una constitución o condesciende al diálogo con su víctima (situación esta última a la que asistimos con frecuencia en *Justine*, cuya heroína se convierte en confidente de todos sus ofensores). La intención del sadiano no es persuadir, sino descifrar al razonamiento en sí mismo como una violencia, que con su perfecta lógica y poder rigurosos se convierte en un instrumento de los dominadores. El poder y la verdad confluyen, pues, en la omnipotencia de quien demuestra. Ello puede explicar que el libertino iniciado en la "*Sociedad de amigos del crimen*" deba comprometerse a realizar todos los crímenes, "*aún los más execrables*", al más ligero deseo de sus pasiones, pues la razón debe someterse al deseo. "*La*

(2) Silling es el nombre de la fortaleza en la que se encierran con sus víctimas los libertinos de *Ciento Veinte días de Sodoma*.

esencia de las obras de Sade es destruir" <sup>3</sup>, precisa Bataille. Destrucción de víctimas y leyes; la del propio libertino que se ensaña en sí mismo, y, como coronación paradójica, la de la misma obra y de su autor.

(i) En Sade el cuerpo es simple concrección material, sometida a un despiadado proceso de despersonalización. Ignoramos de las víctimas sus rostros convulsos, su temor, el grado de sus sufrimientos, la sangre vertida. Únicamente sus gritos nos son revelados imprevisita y anónimamente. El cuerpo de la víctima es reducido a un sistema de órganos carente de unidad interior, como si de un conjunto de cantidades se tratase. La descripción de sus actitudes no cumple otra función que la de pretexto de figuras sensibles sobre las que se construyen demostraciones. Sade ordena todas las formas del deseo abocándose a una prolija enumeración de su posible satisfacción: son medidos los órganos, registrados los actos, computadas las operaciones. Este placer por la enumeración tiene su razón de ser en la distinción —puesta de relieve por Klossowski <sup>4</sup>— entre las dos Naturalezas: Naturaleza Primera, Idea pura del entendimiento, estricta negación no sometida a la necesidad de crear; esta Naturaleza no es dable empíricamente, puesto que la negación que comporta —Sade no lo ignoraba— es un delirio de la razón, y sólo objeto de esta. Inversamente, la Naturaleza Segunda se subordina a las reglas y leyes que le son propias; supone el elemento personal y limitado —humano—, cuyas destrucciones son inevitablemente imperfectas y, en definitiva, envés de otras creaciones, dado que en el desorden originan, sin apelación, un tipo distinto de orden.

Así, la perenne consternación del libertino sadiano proviene de su conocimiento de que el crimen absoluto le es imposible a su ínfima naturaleza. El libertino no podrá consolarse percatándose de que el dolor de los otros le procura placer, porque este mismo placer indica que lo negativo se convierte en reverso de una positividad. En este sentido la enumeración produce la ficción acumulativa que permite —hipotéticamente— aproximarse a la Naturaleza Primera, aun cuando la conciencia lúcida de lo ingente de dicha reiteración conduciera al sádico al aborrecimiento de la misma. El libertino no podrá ya mostrarse excitado por los objetos temporáneos que se apropia para su placer, sino por el objeto que no está presente, la idea del Mal. "Sólo me reconozco hombre —confiesa Curval— realizando los actos más abyectos y sucios" <sup>5</sup>, y Blangis, a su vez, refiere: "Yo he robado, violado, asesinado, incendiado, pero jamás mi moral ha sido perseguir un objeto más allá de estas atrocidades, sino la atrocidad misma. Mi placer radica no en el objeto, sino en el hecho abstracto de que practico la maldad; por ello he tenido unas fuertes erecciones, lo que quiere decir que la esencia del libertinaje está en el mal mismo, y no en el objeto; si éste no comportara el mal, estoy seguro de que no provocaría en mí una erección" <sup>6</sup>. Los personajes de Sade se desesperan atormentadamente, ya que les consta la insignificancia de sus crí-

(3) Michel Foucault. *Historia de la locura*. (1964). FCE, México (1979)

(4) Georges Bataille. *La literatura y el mal* (1957) Ed. cast. (1983), pág. 87.

(5) Pierre Klossowski. *Sade, mon prochain*. Ed. de Seuil 1947.

(6) *Ciento veinte días de Sodoma*, pág. 86.

menes respecto a la idea que les da origen, el Mal, que no puede alcanzarse plenamente sino gracias a la "omnipotencia del razonamiento"; sueñan con un crimen universal e impersonal, "cuyo efecto —anota Clairwil— prosiguiera permanentemente en acción aún cuando yo dejara de actuar, de tal modo que no hubiera un solo instante de mi vida, incluso durmiendo, en el que no fuera causa de algún desorden" <sup>7</sup>. La pretensión responde el relato sadiano prolongándose, rehaciéndose incansablemente para aproximarse a la suma definitiva. El último número, esta es la paradoja específicamente sadiana, entendida como desorden absoluto pero inaccesible: "Cuántas veces hubiera querido coger el sol y abrasar con sus llamas al mundo entero, y no tenerme que conformar con pulverizar a media docena de insignificantes seres vivos" <sup>8</sup>. El deseo de abatir los propios límites da origen a este anhelo de fusión con la Naturaleza Primera. Imperfectamente resuelta, esta fusión es pretendida por el libertino, en primer lugar, mediante la destrucción de seres semejantes a él mismo, quienes, en tanto que individuos, desaparecen con la muerte. (El materialismo de Sade le impide ver la destrucción de objetos sino como mera trasposición de materia, irrelevante a su afán de disolución). La violencia sufrida por un hombre, en cambio, le substrahe al orden de las cosas finitas, le devuelve a la infinitud. "Hay, por el hecho de la muerte violenta, ruptura de la discontinuidad de un ser" (Bataille) <sup>9</sup>; Así, la víctima es entregada a lo ilimitado.

(ii) Después de explayarse en el crimen sobre seres semejantes a él, al libertino le queda el enfrentamiento con la propia muerte. Su última provocación es proclamarla deseable, ensalzarla como el máximo goce: "Qué voluptuosidad la de destruir. No conozco nada que acaricie más deliciosamente, no existe éxtasis comparable al que se saborea entregándose a esta divina infamia" <sup>10</sup>. La reflexión conduce al libertino a contemplar la propia destrucción como aquella que puede perpetrar con mayor placer, dado que la posesión del cuerpo al que se destruye es perfecta, y asienta: "Hay placer en morir" <sup>11</sup>. Al mismo deseo de autoanulación responde el efecto de total despersonalización en el que se dispone al grupo orgiaco. "La orgía exige la equivalencia de los participantes. Es, en principio, negación acabada del aspecto individual" <sup>12</sup>, escribe Bataille. De este modo libertino y víctima se equiparan, sumergiéndose en un conjunto anónimo: "Vi un instante en el que todos los miembros de la sociedad no formaban más que un sólo y único grupo, no había ni uno solo que no fuese agente o paciente, y sólo se oían suspiros y gritos de descarga" <sup>13</sup>. Se disuelven las identidades, la individualidad se abate, los pronombres son impersonales y los verbos pasivos.

Sutilmente el placer por la autodestrucción se concreta en la búsqueda de un estado de prostración anexo al acto libertino. Lo define Curval: "Simplemente es el

(7) *Ibid.*, pág. 101.

(8) Bataille. *El erotismo* (1957) Ed. Cast. (1979) Tusquets editores.

(9) Citado por Evola. *Metafísica del sexo*, pág. 158.

(10) Sade, *Oeuvres*, IX, 437.

(11) Bataille. *El erotismo*, pág. 179.

(12) Sade, *Oeuvres*, VIII, 425.

(13) *Ciento veinte días de Sodoma*, pág. 52.

estado al que se llega después de experimentar una terrible devastadora lubricidad. El desengaño, el hastío, es paralelo a la intensidad de la pasión que precede al estallido. El hombre, entonces, se muestra tal como es; una vez apagada ésta, la pasión es una sensación superpuesta, que nos hace odiar la felicidad, porque la felicidad nos ha extenuado" <sup>14</sup>. El acto libertino desemboca deliberadamente en el hastío, éste es el término al que tiende, aún de modo subrepticio, el personaje sadiano, en un intento que responde al impulso de llegar al límite de lo posible. El mismo goce no es sino la pérdida mortal que extenua al cuerpo al tiempo que lo colma. Ello explica también la preferencia por prácticas sexuales cuyo efecto es la total esterilidad. El elogio de la sodomía se une a un razonamiento contra la "propagación"; la sodomía es la elección del goce que derrocha, que dilapida sin finalidad, ajeno a toda disposición proyectiva. Más allá de ésta, la masturbación, que niega el intercambio; Sade la define como la forma de sexualidad más perversa, sustraída a todo posible control, y que responde. "al encerramiento especular del sujeto en su fantasía". Los libertinos que aparecen en las narraciones de La Duclos "descargan" sólo mediante esta práctica, que se convierte en la más intransitiva forma de autosuficiencia. Del mismo modo la consideración del excremento —y la excitación a él debida— tiene por objeto la vinculación del elemento fecundo con lo estéril. Así pues, el sistema del libertino es en esencia el de la improducción.

Bataille ha reafirmado la inefable proximidad entre la disolución y la voluptuosidad: "En el momento de la fiebre sexual... gastamos nuestras fuerzas sin medida, y a veces, en la violencia de la pasión dilapidamos, sin provecho, recursos considerables" <sup>15</sup>. El libertino no accede a la verdadera felicidad sino gastando vanamente, asegurándose de la inmediata inutilidad, del carácter estéril de su acto. Así, Blanchot sitúa en el mismo centro del universo sadiano la exigencia de aislamiento moral, que se eleva como una inmensa negación. La libertad desenfrenada engendra el vacío, al que responde la deliberada desvinculación de toda moral. De este modo sintetiza Blanchot el placer de la transgresión, al que se subordina la imperiosidad de cualquier otro impulso: "El individuo de hoy representa cierta cantidad de fuerza; la mayor parte del tiempo dispersa sus fuerzas alienándolas en beneficio de esos simulacros que llama los demás, Dios, el Ideal; con esta dispersión comete el error de agotar sus posibilidades despilfarrándolas, pero aún más de fundamentar su conducta sobre la debilidad... Pero el hombre verdadero sabe que está solo, y acepta estarlo; niega todo lo que en él, herencia de 17 siglos de cobardía, se remite a otros, por ejemplo, lástima, gratitud, amor, son sentimientos que él destruye; destruyéndolos, recupera toda la fuerza que hubiese tenido que dedicar a estos impulsos debilitadores, y, lo que es aún más importante, extrae de ese trabajo de destrucción el comienzo de una energía verdadera" <sup>16</sup>. En tanto que el libertino se eleva sobre estos "simulacros", la transgresión consiste en malgastar su energía rehuyendo tales finalidades. El individuo sa-

(14) Bataille, *El erotismo*, pág. 235.

(15) Maurice Blanchot. *Lauremunt et Sade*. Ed. de Minuit 1949, pág. 256-7.

(16) Citado por Blanchot, *op. cit.* pág. 236.

diano goza del vacío aceptado, de la realización de lo estéril, de la experiencia sin proyección.

Llegados a este punto, la búsqueda de destrucción anula la lujuria. Sade nos advierte de que el crimen "cometido en el endurecimiento de la parte sensitiva", el crimen oscuro y secreto —en tanto que acto de un alma que, habiéndolo destruído todo, acumula una inmensa fuerza— es mucho más preciable. Desde la negación del prójimo hasta la propia, el libertino, avido de una ilimitada expansión, llevado por el razonamiento hasta el límite de lo posible, accede al aislamiento moral, donde incluso el placer es accesorio: Importa sólo el crimen, prescindiendo de quién sea la víctima. La Idea, exigencia anterior al individuo y que le abarca, impone su movilización, subyugándole. Uno de los personajes de Sade llega a pronunciarse de este modo, habiéndose convertido para él el placer en deseo de consunción: "*Me gusta tu ferocidad. Júrame que un día también seré tu víctima; desde que tenía quince años mi cabeza no se abrasa más que con la idea de perecer víctima de las crueles pasiones del libertinaje. No quiero morir mañana, sin duda; mi extravagancia no llega hasta ahí. Pero no quiero morir más que de esta manera; convertirme al morir en la ocasión de un crimen es una idea que se me sube a la cabeza y me embriaga*"<sup>17</sup>. El placer que conlleva la conciencia de la propia destrucción por la muerte culmina una vida a la que solo justifica la necesidad de destruir. La última profanación del libertino —desear su propia muerte, proclamar su voluptuosidad— es reducir el porvenir a algo indigno de atención, inmeritorio, exento de interés. El libertino pretende no recrearse en nada imperecedero, nada que tenga un lugar en la civilización o la historia, nada que presuponga una huella, un enclave, una perseverancia en el ser. Su intención es, inversamente, difamar toda perduración. En la propia muerte es consumado todo. Peciéndose víctima del cúmulo de crímenes que desata, el libertino se regocija del triunfo que el Crimen, divinizado, celebra en última instancia sobre él mismo.

(iii) Sade veja al lenguaje al obligarlo a tomar a su cargo las palabras que dan cuenta de lo reprobable. Sus textos proclaman la soberanía moral del mal a través de una enunciación desmetaforizada de lo que no es confesable. De esta forma tiene lugar la más radical modalidad de lo obsceno, la que se inscribe en el orden más eficaz e irreductible: El lenguaje. Sade hace confesar a este que su eficiencia presupone estratificaciones mantenidas por el poder. Hiriendo reiteradamente el cuerpo de la institución lingüística, los textos sadianos son un dispositivo que obliga a aquella a exhibir la violencia que comporta toda enunciación. El lenguaje en Sade se convierte en relato discontinuo, cuyo orden pertenece exclusivamente al libertino. (En consecuencia, el lector de Sade se convierte en un cómplice, confabula con él, dado que no le está vedada la recepción del lenguaje y, por ello mismo, adquiere la categoría de dominador). El lenguaje es impropio de la víctima, porque confiere poder. Su materialización —ya lo hemos visto— es la causa misma del goce. Por larga y abstracta que fuere, la disertación no es susceptible de provocar aburrimiento, dado que en sí misma es placer y condición directa de su intensidad. El discurso afirma el placer en tanto que

(17) *Justine*. Ed. Espiral Ficción, pág. 63.

consiente al desenfreno físico que piense y programe. Permite el acceso al verdadero libertinaje, al inscribirlo en el espacio del discurso. Este es, *par excellence*, el crimen sadiano. La transgresión que consiste en convertir a la violencia —cuya esencia es silencio— en texto, expresión hegemónica del hombre civilizado; si el lenguaje ha tenido como misión reducir la violencia, Sade transmuta su cometido más inclito al formular a éste del mismo modo en que se ha venido propugnando su exclusión.

Los torturadores de Sade se abandonan a largos discursos en los que se demuestran su razón. Pese a que los juicios que defienden son con frecuencia contradictorios entre sí, su afirmación de la primacía del crimen es unánime. De este modo se quebranta el silencio propio de la violencia, en un discurso que es en realidad paradójico, dado que el hombre “solitario” no se explica ni justifica jamás. Como refiere Blanchot, el solitario moral se encamina hacia la negación total: a la de todos los demás primero, y, por una especie de lógica monstruosa, a la de sí mismo.

En tanto que lo que sostiene no puede eludirse sin que nos ignoremos a nosotros mismos, el pensamiento de Sade no es reducible a la locura. Sus obras nos obligan a apurar nuestra parte oscura, revelándola, a aceptarla aún cuando fuere sólo por su misma condición de ineludible. La conciencia debe extender sus límites con el fin de abarcar los deseos de la violencia, hacer a ésta reflexiva. Sade explora decididamente la conciencia para acendrar el placer. Y su vinculación entre conciencia y violencia —entendimiento y goce—, operada a través de la posibilidad de discursar sobre los objetos de la pasión, emplaza al saber como mediador entre el deseo y su traducción en efectos. Sade se empeña en introducir en la conciencia aquello que subleva a la conciencia. Su convicción de que lo más afrentoso es, a la vez, el más alto provocador de placer, le conduce a formular de manera discursiva la irregularidad moral y cuanto el racionalismo silencio como locura.

El decirlo todo es la consumación de aquello mismo sobre lo que se informa. Es llevar hasta el extremo —irónicamente— los preceptos de la confesión espiritual. Y la declaración, la confesión —ya lo sabemos— anula la culpabilidad. Con Sade descubrimos que la verdadera razón no está libre de vínculos con la locura. Lo que el cartesianismo sometió pero que subsistía inefable en la oscuridad no revelada, reaparece en Sade como discurso y verdad. Los libertinos sadianos, encerrados en obscuras fortalezas, reencuentran esta verdad olvidada, y, no obstante, subsistente: Ningún deseo es contra natura —“Nada ofende a la naturaleza”<sup>18</sup>— puesto que es dado al hombre por ella misma, y es ella la que le adiestra en los mismos medios que le permiten su satisfacción. La locura que provoca el deseo, los crímenes, las más inenarrables pasiones, son prudencia y razón, ya que se integran en el orden de la naturaleza. Sade nos insta, implícitamente, a su exhaustivo acatamiento: “No conocerás nada si no has conocido todo”<sup>19</sup>. Todo es la Naturaleza revelada y manifiesta.

Si el lenguaje es la forma misma de la ley, si mediante él se construye toda sociabilidad, si su cometido es vigilar con el más extremado rigor, entonces toda ve-

(18) *Cent Vingt journées de Sodome*. Citado por Foucault, *op. cit.*, pág. 296.

(19) Sade, *Oeuvres* VII, 401.

jación infligida al lenguaje se convierte en el puro modelo del crimen, su más alta posibilidad. "El crimen moral —escribe Sade—, aquel al que se llega por escrito" <sup>20</sup>. Este es el crimen del cual Sade entiende hacerse culpable. Sus textos operan una doble traición: Contra los códigos de exclusión de la lengua literaria, al rechazar *in toto* los procedimientos metafóricos (en Sade la exposición es crudamente directa), y traición a la cultura a través de esta misma corrupción minuciosa de la lengua. El decirlo todo es el crimen que engendra formalmente todos los que enuncia. Refiramonos —quiera brevemente— a este crimen que Sade se goza en reiterar.

La traición se produce por la frontalidad del relato sadiano. En él la imagen, clara y prodigiosamente delineada, inunda la escena. Se suprime la metáfora, en un contexto en el que el código literario no podía tolerar ningún enunciado frontal, con el agravante de que la acción es situada en una sociedad históricamente localizable. Y es significativo que en el instante mismo del placer, el signo más notable de que el orden se derrumba en la pérdida total del lenguaje discursivo, lo que no permite arguir que Sade ignore la relación entre lenguaje y orden. En el orgasmo, el grito sustituye a la exposición; interviene para interrumpir el discurso, consumando su eficacia. El goce se constituye así en una asimbólica ruptura del orden. Pero el lenguaje ha tenido como cometido propiciar esta misma consumación.

(iii) Inexorable Sade emprende la más refinada forma de auto destrucción que concebirá el pensamiento moderno: la del propio autor a través de su obra. Toda lectura literal de sus textos es infructuosa, inútil su interpretación unívoca. Cualquier intento de elucidar la coherencia ideológica del Sade autor es ficticio, e insostenible. El estudio de Klossowski, ya citado, ha mostrado cabalmente que Sade es inaprehensible a través de sus obras. De las enfrentadas filosofías que sus personajes defienden no puede atribuírsele ninguna. Sus razonamientos se invalidan mutuamente, discurren divergentes y múltiples. Frecuentemente explicitan una teología de "el ser supremo en maldad"; otras veces se sostiene un materialismo ateológico. Se contraponen abiertamente la sensibilidad a la depravación, para luego considerar a una como proyección de la otra. La Naturaleza en estado de perpetuo movimiento —que sustituye a Dios— es alternativamente preferida y denostada. En suma, Sade se substrahe a todo pronunciamiento que defina su pensamiento real. Sintomáticamente firma con el seudónimo Des Aulnets una carta (26-1-1782) en la que subraya la responsabilidad moral del ser humano: "Oh, hombre! a tí te toca pronunciarte sobre lo que está bien y lo que está mal..." <sup>21</sup>. Con respecto a la valoración de su propia obra es igualmente ambiguo. Sabemos que la pérdida de sus manuscritos durante la revuelta de la Bastilla le abrumó de tal modo (murió creyendo que sus *Cent Vingt Journées...* habían desaparecido para siempre), que puede leerse en su correspondencia: "... mis manuscritos, por cuya pérdida vierto lágrimas de sangre... jamás podré describiros mi desesperación ante tal pérdida. Es irreparable para mí..." <sup>22</sup>. No obstante, en carta de 12-6-1797 escri-

(20) *Correspondance*, pag. 182-3. Publicado por Bordin, Paris, 1929, 4 ed.

(21) *Ibid.*, pág. 14-15.

(22) *Justine*. Trad. esp. Espiral Ficción. Prefacio, pág. 5.

be a Reynaud, su abogado en Provence, refiriéndose a *Justine*, primera de sus novelas y editada en vida del autor: "Quemadla y no la leáis, si por casualidad cae en vuestras manos. Reniego de ella" <sup>23</sup>. En la primera parte de esta misma obra, se refiere a "Los sistemas erróneos que ponemos en boca de nuestros personajes", pero no los identifica. La insistencia con la que a lo largo de sus textos Sade hace razonable la inclinación al Mal, por medio de especiosas argumentaciones, parece hacer lícita la creencia de que toda ella está destinada a proclamar su deseabilidad. "Sade amó el mal" —sentencia Bataille <sup>24</sup>—, pero es verdad que ninguno de los filósofos sadianos en sus extensas disertaciones encuentra principio alguno que repare la naturaleza maldita de sus acciones. Tampoco la pretenden, en tanto que es su carácter transgresor lo que convierte en placenteros sus actos. No hay pues, en mi opinión, fundamento ni rigor que permita subordinar la obra de Sade a un principio, del mismo modo que es difícil reconocer en el hombre desmedidamente generoso que salvó del cadalso a los Montreuil y abogó por la desaparición de la pena de muerte, al autor de *Cent Vingt Journées...* Su sadismo parece tener el carácter de una simple perversion intelectual. Y si es verdad que fue obligado, durante un cierto período, a abandonar Francia, e incluso se le encerró en prisión, todo cuanto pudo haberle sido imputado dista enormemente de los horrores descritos en sus libros. Por lo demás, habiendo vivido durante el período del Terror de la Revolución Francesa, la ocasión que ello pudo ofrecer a alguien cruel y sanguinario no fue en modo alguno aprovechada por él. Son ilustrativas, finalmente, las instrucciones que dejó en su testamento, referentes al lugar en que debía ser enterrado: "La fosa, una vez recubierta, será sembrada de bellotas, para que después, al encontrarse el terreno de la citada fosa guarnecido de nuevo y el monte cubierto como lo estaba antes, las huellas de mi tumba desaparezcan de encima de la superficie de la tierra como me ufano de que mi memoria desaparezca de la memoria de los hombres" <sup>25</sup>. Como si el acatar la volubilidad de la naturaleza llevara a Sade a negarse a sí mismo y a su obra como realidades constitutivas...

"Si la naturaleza no hiciera sino crear, yo podría creer con esos fastidiosos sofistas que el más sublime de todos los actos sería trabajar en lo productivo, y acordaría con ellos que la negativa de producir debe necesariamente ser un crimen; la observación más ligera sobre las operaciones de la naturaleza, sin embargo, no prueba sino que las destrucciones son tan necesarias a sus planes como la creación; que una y otra de estas operaciones se enlazan y encadenan tan íntimamente que es imposible que una pueda obrar sin la otra... la destrucción es una de las leyes de la naturaleza, como la creación. Admitido este principio... ¿Cómo puedo ofender a la naturaleza rechazando crear?" <sup>26</sup>. Afirma pues Sade que la destrucción goza del mismo estatuto de licitud que la creación, propugnada ésta por la reflexión occidental como único objeto de la filosofía —descripción de génesis lineales, de identidades, de sistematizaciones, de críticas inequívocamente constructivas. Numerosos

(23) *Ibid.*, pág. 14-15.

(24) Bataille. *La literatura y el mal*, pág. 89.

(25) Apollinaire. *L'Oeuvre de Sade*. Paris 1909, pág. 145.

(26) Sade, *Oeuvres* VIII, 308.

razonamientos —célebre es el de Domalcé en *La Philosophie dans le Boudoir*— revelan el error de toda reflexión que ignore el poder de la destrucción y el mal. La obra de Sade gesta la contradicción debido a que su objetivo es ser centro de una voluntaria condenación. Toda ella es una transposición de los signos que el universo clásico postulo inamovibles. Creemos sin embargo errónea la consideración de Praz<sup>27</sup>, según la cual Sade sostiene categóricamente que el Mal constituye la esencia de Dios y/o la Natura. Admitido este supuesto —arguye Praz— el sádico que desee gozar del placer de la transgresión no tendrá otra alternativa que la práctica de la bondad y la virtud, dado que en éstas consiste la única violencia posible contra lo que, según el supuesto, constituye el fondo último de la creación. La obra de Sade, sin embargo, reitera la imposición de una naturaleza cuyo carácter esencial es otro, a saber, la inconstancia, la falta de proyección, la ateleología, y que, por ello mismo, induce a "Thomme réel!" —definido como el que adopta su moral compelido por las satisfacciones inmediatas que esta elección pueda proveerle— a la apreciación únicamente de acciones cuyos fines sean no-mediatos las sensaciones físicas: "¿Vas a comparar un goce quimérico, como es hacer el bien, con el real de hacer el mal?. El uno está llena de prejuicios; el segundo se funda en la razón; el primero logra un placer efímero a través de la más falsa de nuestras sensaciones: el orgullo; el otro, aparte de que contradice las opiniones comunes, es capaz de inflamar todas las pasiones en un verdadero goce del espíritu"<sup>28</sup>. Se repudia todo maniqueísmo moral, lo que hace anotar a Bataille, refiriéndose nuevamente a *Cent Vingt Journées...*: "Este libro es el único ante el cual el espíritu del hombre da la medida de lo que es... el lenguaje del universo lento, que degrada, con golpe certero, que martiriza y destruye a la totalidad de seres a los que dio vida"<sup>29</sup>. La imaginación revela lo infame y lo sobrepasa, transformando en expresión razonada las mociones incontroladas sobre cuya negación se construye el edificio social y la imagen del hombre. El racionalismo propugnó la supresión —en el ámbito del discurso— del deseo que altera la claridad de la conciencia. Sade anuncia la realidad de la conciencia del deseo. A través de él el mundo occidental adquiere la posibilidad de conjurar lúcidamente lo irracional haciéndolo irrumpir en la conciencia.

Desde Sade se acendra en el pensamiento moderno la inquietud con respecto a lo decible. Tiene lugar un cuestionamiento concreto y persistente de las operaciones de exclusión que el lenguaje describe (un hilo sinuoso conduce estas reflexiones, sometidas a ocultamientos y apariciones súbitos). En la perpleja confluencia entre desconfianza y texto se reflejará la búsqueda de una fulguración pura, sin proyección. Su cometido es soliviantar los presupuestos de la razón occidental, los conceptos que ésta considera incommovibles y cuyas esencias han sido construidas —como la genealogía nos permite comprobar— a partir de formas que les son extrañas. Refiriéndose a

(27) Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano 1930, pág. 104.

(28) *Ciento veinte días de Sodoma*, pág. 139.

(29) Bataille. *La literatura y el mal*, pág. 97.

Nietzsche, Foucault denuncia que a través de su obra derrumbada por la locura, el mundo siente su culpabilidad. En este sentido la paulatina degradación estilística que en Francia culmina con algunos pensadores recientes, entre quienes no es extraña la revalorización de Sade (v. gr. la equívoca sintaxis de Bataille, abocada al expresionismo), es significativa. Textos que acusan, se revuelven y ensanchan las fisuras a través de las cuales el "delirio" razona y se apropia del lenguaje, abriendo una interrogación que se erige sobre la convicción de que toda voluntad de verdad, "*prodigiosa maquinaria destinada a excluir*" (Foucault), constituye una mutilación de la misma verdad en función de los requerimientos del poder, productor de discursos cuyas enunciaciones "verdaderas" cambian, sin embargo, incesantemente. Obras que se pronuncian, como réplica al sistema de inclusión y exclusión, contra aquello que ejerce su presión sobre el discurso y lo legitima a través de instituciones que lo reconducen e imponen. Obras cuya tesis define a la sola creación como un límite. Y el límite —Bataille nos alecciona— nos es dado únicamente para ser excedido.

**FILOSOFIA Y LITERATURA:  
EMOCION Y RAZON EN  
*TROILUS AND CRESIDA* DE  
W. SHAKESPEARE**

**F. TORRES MARI**

**UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**





A finales del siglo XVI y comienzos del XVII tiene lugar un gran número de acontecimientos que provocan una revolución en el orden cósmico e intelectual. El desarrollo de la historia produjo una conmoción en todos los campos del pensamiento. Podemos enumerar las más significativas: en la ciencia el copernicanismo; en la religión la Reforma, la Contrarreforma y las guerras de religión que asolaron Europa; en la política el nacionalismo moderno; en la sociedad la aparición de una nueva nobleza: los burgueses y los comerciantes; en la economía la aparición de formas capitalistas; los viajes de los descubridores.

Los ingleses de la época de Isabel vivieron una tensión entre dos fuerzas en lucha: las últimas luces de la visión aristotélica-medieval y el surgimiento de la época moderna definida por el copernicanismo. Estos grandes rasgos del contexto político-social tienen que ser tenidos en cuenta para situar el desarrollo del teatro isabelino y, en este caso, de la producción de Shakespeare.<sup>2</sup>

El individuo, el "homo faber", aparece en la economía de mercado de los inicios del capitalismo, pero también surge en otras áreas tales como la música y el teatro. La melodía cantante es interpretada por la "prima donna", el "primo uomo" o el virtuoso. En el teatro aparece la obra de carácter que desplaza poco a poco la obra cortesana de personajes estereotipados. En Shakespeare el individuo único, irremplazable, se opone al carácter cortesano del teatro anterior caracterizado por la uniformidad y la inmovilidad.<sup>3</sup> Los dramaturgos habían captado que el antiguo sistema de unidad social, que estaba formado por una red de servicios y lealtades mutuos, se estaba hundiendo y aparecía una nueva clase de obligación social, que se caracterizaba por el dominio del dinero y el préstamo. A estos autores les interesaba la moralidad de estos cambios, no el nexo económico.<sup>4</sup>

"Troilus and Cressida" adopta dos temas: la historia de Troilo y Crésida<sup>5</sup> y el sitio de Troya. Ambos temas tuvieron un amplio desarrollo y fueron usados

Se ha utilizado la siguiente abreviatura:

TC = *Troilo y Crésida* de W. Shakespeare. Traducción del inglés por Luis Astrana Martín, Espasa - Calpe, Madrid, 1929.

Se ha utilizado la obra *Troilus and Cressida* de W. Shakespeare, editada por el profesor Peter Alexander: *Tragedies. William Shakespeare*, Collins, London and Glasgow, 1958.

- (1) Hill, Christopher: *De la Reforma a la Revolución industrial, 1530-1780*, Editorial Ariel, Barcelona, 1980, Segunda parte ("De la Reforma a la Revolución"), págs. 27-140.
- (2) Tillyard, E. M. W.: *La cosmovisión isabelina*, FCE, México, 1984, 13-21.
- (3) Bloch, E.: *La filosofía del Renacimiento*, Edicions 62, Barcelona, 1982, pág. 84.
- (4) Musgrove, S.: *Tragic Mirth: King Lear and Volpone*, 1957.
- (5) Daiches, D.: *A Critical History of English Literature*, volumen I, Secker and Warburg, Londres, 1969, págs. 99-104.

en la literatura medieval y posterior, pero están inmersos en un mundo de pesimismo:

Tersites: "... ¡Lubricidad, lubricidad, siempre guerra y lubricidad! He aquí lo que está de moda. ¡Que un diablo en llamas se los lleve a todos!"<sup>6</sup>

Esta obra tiene un valor excepcional como drama de ideas, pues es una encrucijada de problemas filosóficos de trascendental importancia. Podemos agruparlos en los siguientes apartados, aunque cualquier intento de clasificación será siempre un paradigma forzado que tendrá simplemente un valor indicativo: a) la cadena del ser; b) las correspondencias; c) la diferencia entre "moderno" (realista, cínico, "maquiavélico"), que es representado por el bando griego, y "romántico" (anticuado), que es representado por el bando troyano; en resumen, el dualismo en acción; d) el honor; e) la guerra ("homo homini lupus"); f) el amor; y g) la sátira.

## I. La cadena dorada

Durante el siglo XVII tendrá lugar una lucha sin descanso contra la síntesis aristotélico-medieval<sup>7</sup>. Dicha batalla será llevada a cabo por los representantes de la visión mecanicista del mundo (especialmente por Descartes y Hobbes). Al aceptar el modelo "máquina", es decir, la explicación física y biológica en términos de materia y movimiento, el concepto de "naturaleza" sufre un cambio radical. Desaparecen las formas y las esencias en las que se introducen las cualidades. La imagen mecanicista tan sólo aceptará los fenómenos que sean cuantitativamente mensurables. La imagen de la máquina barrió las jerarquías aristotélico-medievales: las elaboraciones teóricas que mantenían la idea clásica de un sistema universal jerárquico y ordenado de forma natural quedaban aniquiladas, aunque quedaban algunos residuos<sup>8</sup>. La minuciosidad y la jerarquía del sistema medieval greco-árabe eran sustituidos por el universo abierto, que tenía su reflejo en los descubrimientos y exploraciones de los navegantes y viajeros. Los lugares naturales de la filosofía aristotélica y los elementos mágicos e incontrolables desaparecían<sup>9</sup>. Los componentes de la gran máquina del mundo serán perfectamente mensurables<sup>10</sup>. En la visión cristiana del mundo había un lugar para cada cosa y cada cosa conocía su lugar. La tierra debajo, el agua sobre ella, por encima el aire y el fuego; el elemento más noble, por encima de todos. En el hombre había órganos nobles y órganos inferiores. Los animales y las plantas tenían sus lugares naturales. Los conceptos de substancias jerarquizadas y movimiento teleológico eran el núcleo de la visión cristiana. Era un cosmos minucioso, jerarquizado, idealmente racional. La tesis fundamental era: "lo que existe a un nivel no es el producto de lo

(6) TC: Acto V, escena III, págs. 150-151.

(7) Kuhn, Thomas S.: *La revolución copernicana*, Ariel, Barcelona, 191, capítulos 6 y 7.

(8) *Ibidem*.

(9) *Ibidem*.

(10) *Ibidem*.

que existe a niveles inferiores"<sup>11</sup>. El lenguaje tradicional va a ser objeto de una nueva crítica sistemática, ya que no era adecuado para exponer los conocimientos de la nueva mecánica y la nueva astronomía. La secularización del lenguaje será una de las características definitorias que puede ser rastreada en todas las áreas del saber de la época. El hombre sólo puede conocer el conjunto de los fenómenos reconstruible gracias a la investigación y el conjunto de los productos artificiales construidos por el entendimiento humano y mediante operaciones manuales. Hay una negación de la posición aristotélica acerca de las relaciones entre la naturaleza y el arte.

Los isabelinos era bifrontes, como hemos visto antes: estaban sometidos a una tensión entre dos fuerzas en pugna: la visión aristotélico-medieval (minuciosa, jerárquica) y la visión "copemicana" (moderna, abierta). El concepto de orden cósmico domina en "Troilus and Cressida". El discurso de Ulises es un paradigma de esta visión jerárquizada:

*"Cuando la distinción de las categorías está enmascarada, la más indigna puede parecer noble bajo la máscara. Los cielos mismos, los planetas y este globo terrestre observan con orden invariable las leyes de categoría, de la prioridad, de la distancia, de la posición, del movimiento, de las estaciones, de la forma, de las funciones, y de la regularidad; y por eso este esplendoroso planeta, el sol, reina entre los otros en el seno de su esfera con una noble eminencia;"<sup>12</sup>*

El universo es una esfera colgada del cielo por una cadena dorada. El infierno estaba debajo de él, y el caos, en torno.<sup>13</sup> Esta estructura, la ubicación de la Tierra, el Sol, la Luna y las estrellas es la del universo tolemaico, que está basado en la ciencia griega y elaborado en la Edad Media.<sup>14</sup> Las teorías de Copérnico se habían difundido por medio de manuales populares, pero el hombre isabelino ordinario culto profesaba el geocentrismo como norma general.<sup>15</sup> Los ángeles y los demonios formaban parte del mundo isabelino.<sup>16</sup> Milton (1608-74), a pesar de aceptar las

(11) *Ibidem*, pág. 159.

(12) *TC*: Acto I, escena III, pág. 41.

(13) Dover Wilson, J.: *El verdadero Shakespeare*, Eudeba, Buenos Aires, 1964. Así describe Dover Wilson esta "bonita cajita de música": "El universo era un milagro de ordenada armonía. Un "mundo suspendido", que incluía la totalidad del espacio estrellado visible para el hombre junto con el firmamento que lo contiene, colgaba como una joya del piso del cielo; el infierno estaba debajo de él, y el caos, en torno. Circular por su forma, comprendía un sistema de esferas transparentes, una dentro de la otra, en las que estaban fijados el Sol y la Luna, junto con "esas patenas de oro refulgentes", las estrellas; y el conjunto giraba a velocidades distintas en torno a "este centro", la Tierra, y al girar así producía una música tan arrebatadoramente divina que los mortales, "encerrados en su fangosa vestidura de decadencia", eran incapaces de percibirla", págs. 26-27.

(14) Kuhn, Thomas S.: *op. cit.*, pág.

(15) Tillyard, E. M. W.: *op. cit.*, pág. 66.

(16) Yates, Frances A.: *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, 1982: "Durante esos años habla personas que afirmaban la realidad de las brujas o de la hechicería con mucha fuerza, entre ellos nada menos que el Rey de Escocia, que pronto debía suceder a la reina Isabel con el nombre de Jacobo I. En efecto, Jacobo confiesa en su obra *Daemonología* (1587) la profunda impresión que le hace "el condenable error" de quienes, con Weyer, niegan la realidad de la brujería", pág. 159-160.

nuevas teorías de Copérnico y Galileo y escribir el "Paraíso perdido" en 1667, adoptó la tradición de un universo geocéntrico por motivos de conveniencia. Hay que tener en cuenta que las nuevas teorías se estaban afirmando en su tiempo y no podían todavía reemplazar las concepciones anteriores en el campo de la imaginación poética.<sup>17</sup>

Un concepto básico en la dramaturgia isabelina es el caos:

*"Quitad la jerarquía, desconcertad esa sola cuerda, y escuchad la cacofonía que se sigue. Todas las cosas van a encontrarse para combatirse: las aguas contenidas elevarían sus senos más alto que sus márgenes, y harían un vasto pantano de todo este sólido globo;"*<sup>18</sup>

El caos implicaba para Shakespeare la vuelta a la anarquía cósmica anterior a la creación: las leyes de la naturaleza perderían su vigencia. Si los planetas vagan errantes en desorden, las catástrofes naturales estarán presentes en todo el cosmos. La ausencia de orden es presentada en términos de caos.<sup>19</sup> Recordemos la explicación de Th.S. Kuhn a propósito del universo de las esferas de Dante:

*"Para romper la cadena continua de la creación, bastaba con adjudicar movimiento a la Tierra."*<sup>20</sup>

Ralph Cudworth (1617-1688), el filósofo más distinguido de entre los platónicos de Cambridge, atacó la concepción homogenista del "Folleto" de Thomas Hobbes con estos argumentos:

*"El meollo de la cuestión... estriba en que no existe tal gama o escala en la naturaleza..., no existen grados de perfección real... los unos por encima de los otros, como serían la vida y los sentidos por encima de la materia inanimada, la razón y el entendimiento por encima de los sentidos... El universo en su totalidad es... liso y llano..., es la misma materia uniforme... salpicada únicamente por una diversidad de modificaciones accidentales".*<sup>21</sup>

Cudworth no admite la visión mecanicista. No acepta la visión que mantiene que el universo es un mecanismo, que Dios creó y puso en movimiento. La cosmovisión "vertical", la de una cadena que comenzaba en las alturas, donde se situaba lo más noble, y descendía hasta las cosas más bajas de la creación, fue una idea que no desapareció hasta el apogeo de la ciencia moderna, e incluso en esta fase sobrevivieron elementos residuales.

## II. El laúd isabelino

La cosmovisión isabelina, además de la imagen vertical (la cadena dorada),

(17) Prince, F. T.: *Milton. Paradise Lost. Books I and II*, Oxford University Press, Oxford, 1978, págs. 181-2: "but the new theories were only gradually establishing themselves in his time, and could not yet replace the older conceptions for imaginative purposes".

(18) *TC*: Acto I, escena III, pág. 42.

(19) Tillyard, E. M. W.: *op. cit.*, pág. 34.

(20) Kuhn, Thomas S.: *op. cit.*, pág. 159.

(21) Watkins, J. W. N.: *Hobbes*, Doncel, Madrid, 1972, pág. 54. Este fragmento de Ralph Cudworth aparece podado por Watkins debido a su carácter prolijo.

### 1.1.2 La música:

—“*desafinad esa sola cuerda*” (n. macrocósmico);

—orden en el campamento griego (n. político)

### 1.1.3 El Sol que da vida y ordena el universo:

—“*y por eso este esplendoroso planeta, el sol, reina entre los otros en el seno de su esfera con una noble eminencia; así su disco saludable corrige las malas miradas de los planetas funestos*” (n. macrocósmico);

—El Rey es el núcleo dirigente del Estado: “*parecido a un Rey que ordena*”; “*en quien las mentes y las voluntades de todos debieran encerrarse*” (n. político).

### 1.1.4 El ejemplo de la colmena y la tienda del general:

—la colmena tiene que servir de punto de reunión de todos los forrajeros (ejemplo tomado de la naturaleza animal);

—la tienda del general tendría que jugar el mismo papel respecto al conjunto de las tiendas del campamento griego (n. político)

¿Cuáles son las consecuencias del mantenimiento del orden? Si se observa el orden y se respeta la jerarquía, las consecuencias positivas son evidentes, según este tipo de moral: “*Troya, todavía sobre su base, yacería en tierra y la espada del gran Héctor carecería de su dueño*”, puesto que la estrategia y la fuerza de todo el campamento griego, sin facciones, se concentraría en un sólo punto: Troya. La jerarquía permite la convivencia social:

“*¿Por qué otro medio, sino por la jerarquía, las sociedades, la autoridad en las escuelas, la asociación en las ciudades, el comercio tranquilo entre las orillas separadas, los derechos de la primogenitura y del nacimiento, las prerrogativas de la edad, de la corona, del cetro, del laurel, podrían debidamente existir? Quitad la jerarquía, desconcertad esa sola cuerda, y escuchad la cacofonía que se sigue.*”<sup>23</sup>

## 2.CAOS.

A continuación vamos a enumerar algunos ejemplos de situaciones “caóticas”, tanto a nivel macrocósmico como a nivel político, para esclarecer dichas correspondencias:

### 2.1. Desplazamientos:

—los planetas abandonan su lugar natural;

“*Pero cuando los planetas vagan errantes en desorden en una mezcolanza funesta..*” (n. macrocósmico);

—sediciones, rebeliones y traiciones:

“*Fenómenos terribles... desarraigan completamente de su posición fija la unidad y la calma habitual de los Estados!*” (n. político);

### 2.2. Choques:

—“*Todas las cosas van a encontrarse para combatirse*” (n. macrocósmico);

—“*la fuerza sería el derecho*” (n. político);

(23) TC: Acto I, escena III, pág. 42.

### 2.3. Destrucción:

—“y (las aguas) *harian un vasto pantano de todo este sólido globo*” (n. macrocósmico);

—“y el apetito, *lobo universal,...* hasta que se devorase a sí mismo.” (n. político);

La envidia, la enfermedad de los griegos, es lo que mantiene Troya en pie. La conclusión de Ulises, realista, calculador y cínico, es tajante: “*Troya resiste no por su fuerza, sino por nuestra propia debilidad.*” El “maquiavelismo” es una de las características con las que Shakespeare adorna a este personaje.

En “Troilus and Cressida” podemos hallar nuevas correspondencias:

1) la correspondencia “macrocosmo-microcosmo (hombre)”: el macrocosmo sigue las leyes de la naturaleza, y así tiene que ocurrir en el hombre. Si no actúa de acuerdo con sus propias leyes, ocasionará daño a los demás.

2) la correspondencia “cuerpo político-microcosmo”:

—Agamenón es “*corazón, alma, espíritu de nuestras tropas*”;

—en el nivel humano si se hiere a un miembro, padece todo el cuerpo. Aquí podemos ver como el organicismo se manifiesta claramente.

C. B. Macpherson resume las características esenciales de una sociedad de costumbre o sociedad de jerarquía social:

a) *El trabajo productivo y regulador de la sociedad se asigna autoritariamente a grupos, brdenes, clases o personas. La asignación y ejecución son impuestas por la ley o la costumbre.*

b) *Cada grupo, orden, clase, o persona está confinado a un modo de trabajo, y se le da y se le permite tener solamente una escala de compensación adecuada a la realización de su función o funciones; esta adecuación es determinada por el consenso de la comunidad o por la clase dominante.*

c) *No existe la propiedad de la tierra individual e incondicional. El uso individual de la tierra, si existe, está condicionado a la realización de las funciones asignadas por la comunidad o por el estado, o a la realización de servicios para un superior. De ahí que no exista un mercado de la tierra.*

d) *Toda la fuerza de trabajo está vinculada a la tierra, o a la realización de las funciones asignadas, o (en el caso de los esclavos) a los dueños. Los miembros de la fuerza de trabajo, por tanto, no son libres de ofrecer su trabajo en el mercado: no hay mercado de trabajo. (Puede haber un mercado de esclavos, pero un mercado de esclavos comprende solamente una relación de cambio entre amos, no entre esclavo y amo, y, por tanto, no existe una relación mercantil entre todas las personas implicadas.) (“La teoría política del Individualismo posesivo”, 1962, págs. 52-53).*

### III. La locura de la lógica

En “Troilus and Cressida” encontramos al hombre y a la sociedad marcados por la guerra. Todo flota en este mar tempestuoso: “... *¡Lubricidad, lubricidad, siem-*

*pre guerra y lubricidad! He aquí lo que está de moda!*", exclama Tersites al resumir la situación de su época. Shakespeare diagnosticaba así uno de los factores definitorios del siglo XVII. Los conflictos asolaron Europa: en Inglaterra la revolución puritana se convertirá en una masacre generalizada y en el continente las guerras de religión lo convertirán en un verdadero campo de batalla y sus consecuencias afectarán a todas las esferas produciendo posiciones intransigentes: el exilio era una moneda corriente en esta fase de la historia europea, siendo este motivado por cuestiones políticas, religiosas o científicas.<sup>24</sup>

Tersites, deforme físicamente ("*barrica desfondada*"), pone a la luz la situación de la época tal como es. Nos muestra todo el tinglado en su desbarajuste moral y social. Este extraño ser natural, que se mofa de su propia persona, diciendo: "*Soy bastardo por el nacimiento, bastardo por la instrucción, bastardo por la valentía, ilegítimo en todas las cosas*"<sup>25</sup>, analiza críticamente el amor y la guerra sin pizca de compasión hacia la naturaleza humana. No perdona las reglas del comportamiento social ni a sus protagonistas. La subversión alcanza a todos los niveles de la realidad del individuo, de la pareja enamorada y del Estado. Este ser monstruoso, tanto en su aspecto físico como en su estructura mental, distorsiona dicha realidad y nos ofrece, mediante su razón ("*espejo deformante*") sólo una parte de la realidad. El aspecto corrosivo de la sátira se despliega y el abanico de las lacras individuales y sociales es lanzado contra los espectadores. La naturaleza de su humor no es el propio de la comedia. Este último oscila entre la ficción romántica y la descripción realista de las costumbres. El humor de Tersites opera como un disolvente corrosivo contra lo establecido, tanto en el campo de lo individual como en el de lo social: no perdona a nadie ni a nada, puesto que aquí está la esencia de la sátira. No se limita a presentar las situaciones en su estructura dramática, sino que, mediante la razón crítica, analiza las malas cualidades del individuo y de la sociedad. Así se dirige a Ajax:

*"Me sería más fácil darte inteligencia y moralidad, a fuerza de mofarme de tí. Pero creo que tu caballo aprendería más pronto un discurso de memoria que tú una oración sin libros."*<sup>26</sup>

Ajax, definido por su animalidad ("*señor mestizo de inteligencia de buey*", "*lleva su talento en la panza y la panza en su cabeza*"), sólo podría ser instruido por un asinero. Este personaje de la épica no se conoce a sí mismo y Tersites le promete hacer la cuenta de su persona, comenzando por los talones y decirle cuánto vale pulgada por pulgada, si no pierde la maldita costumbre de zurrarle.

Este satírico lleva a cabo una vital negación de su mundo y sus contemporáneos. La condición aparental es una de las características del hombre, tanto en la esfera de lo público como en la de lo privado. Hay una evidente contradicción entre el ser y el aparentar. Así Ulises y Nestor, jefes embaucadores, enganchan a los troyanos "como bueyes" y éstos se ven inmersos en la aventura bélica de Troya. El cinismo

(24) Hill, Christopher: *op. cit.*, Segunda parte.

(25) *TC*: Acto V, escena VII, pág. 163.

(26) *Ibidem*: Acto II, escena I, pág. 55.

de los dirigentes y la estupidez de los dirigidos son enunciados por Tersites. Este "vil búho" observa desde un árbol y se da cuenta que no le gusta este espectáculo: el dualismo es una constante consustancial al hombre. En los papeles de este gran teatro (o guñol) se produce una rotación continua y el amante se puede convertir en cornudo en un breve lapso de tiempo: "*¡Certeza, oh, certeza fuerte como las puertas de Plutón: Cresida me pertenece, encadenada a mí por los lazos del cielo. ¡Y certeza, oh certeza fuerte como el cielo mismo! Los lazos del cielo están deshechos, desatados y disueltos; y con otro nudo, liado por sus cinco dedos, ha atado a Diomedes los despojos de su fe, los destellos de amor, los fragmentos, los trozos, las porciones, las reliquias grasientas de su fidelidad roídos hasta los huesos.*"<sup>27</sup>

Estas son las palabras de Troilo, un amante desconcertado por la facilidad con que los lazos del amor se atan y se desatan. En cambio a Tersites le parece la tónica general en el fenómeno amoroso, y, además, se mofa de Troilo, el amante metafísico, pues sus exclamaciones le parecen una locura, ya que éste ha podido ver a Diomedes y Cresida juntos. El "vil búho", en un aparte, se pregunta:

*"¿Va a provocar a desafío sus propios ojos?"*<sup>28</sup>

En este teatro del mundo, el carácter transitorio de los hombres resulta evidente: el tiempo lo devora todo y la fugacidad imprime carácter en la vida humana. Shakespeare previó este mundo al revés, al percibir la crisis en la que se adentraba el mundo occidental. El paso de una sociedad de costumbres o jerárquica a una sociedad

- (27) *Ibidem*: Acto V, escena II, pág. 149. A propósito de Tersites tendríamos que preguntarnos: 1) "¿Se siente Tersites como un todo real y vivo?"; 2) "¿Se experimenta como una persona continua en su devenir temporal?"; 3) "¿Cree que sus compañeros de cárcel ("venéreo napolitano") son seres vivos, reales y dominados por la continuidad o no?". Hacemos estas preguntas porque se suele mantener que los personajes del mundo de Shakespeare están roídos por la duda y desgarrados por los conflictos, pero jamás se les niega que estén vivos y completos. Esta es la opinión de L. Trilling en *The opposing self* (1955). Estamos de acuerdo con Trilling en que las imágenes de asco respecto a la vida son abundantes y significativas. Así se expresa Pándaro:

*"Tengo una tisis puta, una canallesca tisis puta, que me fatiga de tal manera, en compañía de la estúpida suerte de esa muchacha, que esto, unido a aquello, hará que os abandone uno de estos días. Tengo también un catarro en los ojos y tales dolores en los huesos, que no sé qué pensar de ello, como no quiera decir que estoy maldito".* (Acto V, escena III, pág. 156).

Tersites, que se considera a sí mismo "un bergante asquerosísimo", es un digno compositor de Pándaro en la creación de imágenes de asco:

*"¡Ahora, todas las enfermedades pútridas del viento del sur, los cólicos que retuercen los conductos, los descensos de bolsas, los catarros, las arenillas en los riñones, los letargos, . . . . . las legañas . . . . ."* (Acto V, escena I, pág. 138).

- (28) *Ibidem*: pág. 149.

posesiva de mercado<sup>29</sup> fue una cuestión que se convirtió en un tema fundamental de su obra.

La confusión entre la verdad y la mentira es permanente. El mundo es un laberinto por el que es muy difícil orientarse, puesto que la jerarquía ha sido quebrantada y los desplazamientos hacen que el individuo se encuentre desconcertado como le ocurre a Troilo. Hay argumentos para defender cualquier posición. La anarquía de los significados es total:

*"¡Oh, locura de la lógica, que se puede defender el pro y el contra de la misma causa! Autoridad equívoca, que permite a la razón rebelarse sin perderse y al error abrirse paso sin rebelión de la razón. Es y no es Crésida!"*<sup>30</sup>

El grito "¡Es y no es Crésida!" expresa claramente el dualismo que es consubstancial al hombre, según esta visión agónica del hombre y la mujer. Aquí tenemos la división de un ser idéntico en dos personas; la amante fiel y la amante infiel. Ahora bien, la lucha también tiene lugar en el alma de Crésida. Se despide así:

*"Adiós, Troilo! Uno de mis ojos te mira, pero el otro ve mi corazón. ¡Oh, nuestro pobre sexo! Descubro en nosotros este defecto; el error de nuestra vista dirige nuestra alma. Debe errar necesariamente lo que conduce a error. ¡Oh! Concluyamos, entonces, que las almas guiadas por los ojos están llenas de torpezas."*<sup>31</sup>

El diagnóstico del proceso agónico realizado por Tersites, "levadura agriada", posee una gran ferocidad:

*"No podía dar una demostración más fuerte, a menos de decir: Mi alma se ha vuelto ya puta."*<sup>32</sup>

El carácter de los personajes de "Troilus and Cressida" está afectado por una gran inestabilidad. Así ocurre con Héctor, Ulises y Cressida. Su identidad es dual y la "tempestad" se manifiesta en todos ellos. Es un mundo discordante. Héctor, después de haber argumentado en favor de la paz y la entrega de Elena a los griegos, da un salto en el vacío y reniega de todo lo anterior:

(29) Macpherson, C.B.: *La teoría política del individualismo posesivo*, Fontanella, Barcelona, 1970. Los postulados de la sociedad posesiva de mercado son los siguientes:

a) No hay asignación autoritaria del trabajo.

b) No existe una asignación autoritaria de compensaciones por el trabajo.

c) Hay una definición de los contratos y una imposición de su ejecución por parte de la autoridad.

d) Todos los individuos tratan racionalmente de elevar el máximo sus ganancias.

e) La capacidad para trabajar de cada individuo es propiedad alienable suya.

f) La tierra y los recursos son propiedad alienable de los individuos.

g) Algunos individuos desean un nivel de ingresos o de poder superior al que poseen.

h) Algunos individuos tienen más energía, capacidad o bienes que otros", pág. 56.

(30) TC: Acto V, escena II, pág., 148.

(31) *Ibidem*: 147.

(32) *Ibidem*.

*"Si, pues, Elena es la mujer del rey de Esparta, como es notorio, esas leyes morales de la naturaleza y de las naciones proclaman muy alto que debe ser entregada a su marido. Persistir en cometer el mal, no disminuye el mal, sino que sirve para hacerlo mucho más grave. Tal es la opinión de Héctor sobre la verdad de esta cuestión en sí misma. No obstante, mis espirituales hermanos, me inclino con vosotros hacia la resolución de continuar guardando a Elena, puesto que es una causa que interesa mucho a los honores de todos nosotros en general y al de cada uno en particular."* (Acto II, escena II, págs. 66-67).

#### IV. Mandíbulas de dogo

En "Troilus and Cressida" aparecen dos niveles de sátira: el ataque frontal y crítico contra los excesos de la sociedad en su conjunto y el ataque personal donde se ridiculiza a personas concretas. Shakespeare no se mantuvo alejado de la guerra de los teatros, en la que intervino Ben Jonson y otros dramaturgos de la época. En "As you like it" ridiculiza de una forma amable al satírico "quieroynopuedo" y en "Troilus and Cressida" la difamación alcanza niveles brutales<sup>33</sup>:

Tersites: *"¡Sí, anda, anda, señor de inteligencia cocida! No tienes más cerebro que yo en el codo; un asinero podría instruirte. ¡Miserable asno valiente! No eres bueno más que para apalear a los troyanos; pero entre las gentes de algún talento estás vendido y comprado como un esclavo bárbaro."*<sup>34</sup>

Así increpa Tersites, griego deforme y grosero, a Ajax, héroe de la epica homérica. Entre otras lindeces le llama "señor escorbútico" y "bufón de Marte".

La sífilis es el horrible telón de fondo para la obra más caústica de Shakespeare. Veamos algunas notas de la historia de la medicina de la época<sup>35</sup>. Girolamo Fracastoro (1478-1553), notable médico veronés, escribe el volumen "Syphilis, sive morbus gallicus" (Verona, 1530). Los mil trescientos cuarenta y seis versos de dicha obra, que poseen un contenido científico y un alto valor literario, tienen como objetivo; en primer lugar cantar la horrible, novedosa enfermedad de aquella época y describir su cuadro morboso; en segundo lugar, trata de su curación; y en tercer lugar, nos ofrece su origen transoceánico, valiéndose de elementos míticos. Niccoló Leonicensino describe la enfermedad así:

*"Pústulas —originadas por diversas formas de corrupción de los humores, a causa de la alteración del aire— que aparecen en las partes pudendas y después por todo el tegumento, junto con dolores fuertes y generalizados."*<sup>36</sup>

Tersites, "caja de envidia", nos introduce en el ambiente putrefacto que domina la obra:

(33) Levin, H.: *Shakespeare: Hamlet A selection of Critical Essays*, editado por J. Dump, Macmillan, 1970, pág. 128.

(34) *TC*: Acto II, escena I, pág. 56.

(35) Paniagua, J.A.: "Clínica del Renacimiento", en *"Historia de la medicina"*, Vol. IV, dirigida por Laín Entralgo, Salvat, Barcelona, 1976, pág. 98.

(36) *Ibidem*: pág. 99.

Tersites: "..... ¡Ahora, todas las enfermedades pútridas del viento del sur, los cólicos que retuercen los conductos, los descensos de bolsas, los catarros, las arenillas en los riñones, los letargos, los humores fríos, las legañas de los ojos, la putrefacción del hígado, el silbido de los pulmones, las pústulas llenas de pus, las cídicas, las sensaciones de quemaduras de cal en las manos, la carie incurable de los huesos, y la posesión eterna de los sarpullidos secos, llevan y llevan a tan detestables suposiciones!"<sup>37</sup>

La sátira de Shakespeare jugó los siguientes papeles fundamentales en "Troilus and Cressida": en primer lugar, desmitificó la épica y las leyendas medievales. Fijémonos como Tersites se mofa de Menelao y Paris, mientras observa como se batan:

Tersites: (Aparte) "El cornudo y el 'corneante' están de pelea. ¡Bravo, toro! Bravo, perro! ¡U...u...u... y, Paris, u... u...u... y! ¡Vamos, mi gorrión de las dos hembras! ¡U... u... u...y! El toro lleva la ventaja. ¡Cuidado con los cuernos, eh!"<sup>38</sup>

De la sátira de los cornudos podemos pasar a los insultos dirigidos al resto de los heroes:

a) Patroclo: "inmaterial ovillo de seda flojo, pantalla de tafetán verde para los ojos enfermo, bellota de la bodega de un pródigo".

b) Diomedes: "un tunante de corazón falso, un pillo por demás desleal".

c) Nestor: "viejo queso, seco, rancio y comido por las ratas".

d) Ajax: "dogo mestizo", "elefante".

e) Aquiles: "perro de mala raza".

f) Ulises: "perro zorro".

g) Troilo: "joven asno troyano".

h) Cressida: "embustera impúdica buscona".

i) Tersites: "barrica desfondada".

La guerra también es denostada y sufre semejantes ataques:

Tersites: "¡He aquí lo que puede llamarse una superchería, una truhanería y una canallería: esta guerra! ¡Y pensar que todo el pretexto es una puta y un cabrón! ¡Bonita querrela para luchar los dos partidos rivales y sangrar a muerte! ¡Ahora el seco serpigio caiga sobre semejante pretexto, y que la guerra y la lubricidad los mate a todos!"<sup>39</sup>.

El campamento griego también sufre la furia de Tersites:

"Antes os vea colgados como cepporros que vuelva yo a poner nunca los pies bajo vuestras tiendas; elegiré domicilio allí donde hay talento en funciones y dejare la facción de los tontos."<sup>40</sup>

"después de eso, ¡venganza sobre todo el campamento! o, mejor, ¡ivenéreo napolitano!; pues me parece que es la maldición conveniente contra aquellos que hacen la guerra por un guardapiés. Yo he dicho mis preces, que el diablo Envidia diga amen."<sup>41</sup>

(37) TC: Acto V, escena I, pág. 138.

(38) *Ibidem*: Acto V, escena VII, pág. 163.

(39) *Ibidem*: Acto II, escena III, pág. 70-71.

(40) *Ibidem*: Acto II, escena I, pág. 59.

Tersites se mofa de los valores definitorios de la épica y sus héroes. El valor queda reducido a sed de sangre y los jefes son considerados puro "músculo" y además, embusteros:

*"Ulises y el viejo Néstor (cuyo talento estaba enmohecido antes de que vuestros abuelos tuviesen uñas en los dedos de los pies) os enganchan como bueyes al yugo y os hacen laborar esta guerra."*<sup>42</sup>

La sátira de alcahuetes también tiene su lugar en la obra. Troilo, después de haberlo usado para conseguir el amor de Crésida, despide a Pándaro con estas palabras:

Troilo: *"¡Fuera de aquí, mediador entremetido! ¡Vergüenza e ignominia, prosigue tu vida y vive con tu nombre!"*<sup>43</sup>

En la última escena de la obra, Pándaro se despide de los espectadores haciendo una clara alusión al dolor de huesos (sífilis):

*"Buenos traficantes en carne humana, escribid esto en vuestros tapices pintados. Todos cuantos sois aquí del mismo palacio celestinesco, llorad con vuestros ojos la caída de Pándaro, y si no podéis llorar, al menos por los huesos que os hacen daño."*<sup>44</sup>

(41) *Ibidem*: Acto II, escena III, pág. 68.

(42) *Ibidem*: Acto II, escena I, pág. 59.

(43) *Ibidem*: Acto V, escena X, pág. 167.

(44) *Ibidem*: Acto V, escena X, pág. 168.

constaba de una imagen horizontal que estaba formada por los siguientes planos: el divino y angélico, el universo (macrocosmo), el hombre (microcosmo), la república y la creación inferior.<sup>22</sup>

El discurso de Ulises en "Troilus and Cressida" (I, iii, 76-137) es un ejemplo modélico de la correspondencia del macrocosmo con el cuerpo político:

".....*But when the planets  
in evil mixture to disorder wander,* 95  
*What plagues and what portents, what mutiny,  
What raging of the sea, shaking of earth,  
Commotion in the winds! Frights, changes, horrors,  
Divert and crack, rend and deracinate,  
The unit and married calm of states* 100  
*Quite from their fixture! O, when degree is shaken  
Which is the ladder of all high designs,  
The enterprise is sick!*  
.....  
*Take but degree away, untune that string,  
And hark what discord follows! Each thing melts* 110  
*In mere oppugnancy: . . . . .*"

En este fragmento paradigmático, que es un canto a la jerarquía vigente en el cosmos y en el Estado, tenemos que distinguir dos significados de la palabra "degree": 1) en el verso 101 ("when degree is shaken") significa rango, distinción; en el verso 109 ("Take but degree away") significa el principio de orden por el que las personas o cosas permanecen en una relación correcta entre sí. Hecha esta breve aclaración, veamos algunos casos donde se pueden observar las correspondencias antes citadas. Para una mayor claridad los vamos a dividir en dos conjuntos: los pertenecientes al "orden" y los pertenecientes al "caos".

## 1. ORDEN.

### 1.1. La correspondencia "macrocosmo-Estado":

#### 1.1.1 Vigencia del orden:

--"los cielos mismos, los planetas y este globo terrestre observan con orden invariable las leyes de la categoría, de la prioridad, de la distancia, de la posición, del movimiento, de las estaciones, de la forma, de las funciones, y de la regularidad" (nivel macrocósmico) --es necesario que se respete la jerarquía en toda empresa (nivel político, por ejemplo, en el sitio de Troya).

(22) Tillyard, E. M. W.: *op. cit.*, pág. 136.

Currículum  
Rafael Aguilera





## RAFAEL AGUILERA BAENA O LA CRUELDAD DEL INDIVIDUALISMO

Si Rafael Aguilera Baena hubiera tenido la suerte de nacer más abajo de donde nació o más pronto sería, sin duda, hechicero. Vino al mundo en Lucena en medio de ese largo silencio que dejan las guerras. Un día en que el maestro mandó dibujar, Rafael hizo unos pimientos rojos. Los lápices se adaptaron a la piel tersa y brillante como si fueran dedos. El maestro los miró un largo rato y luego dijo: *"Valen para un cuadro. Dile a tu madre que te los ponga en ensalada"*. Desde ese día Rafael sabe lo que tiene que comer por los colores que el último cuadro le obligó a utilizar. Desde entonces, también, dibuja con lápices de colores, arrastrado por un vendaval apocalíptico, todo aquello que desea poseer. Cuando suena el reloj o la campana cercana del convento los personajes del cuadro se estremecen, como si acabaran de aprender que su hechizo consiste en residir en un espejo que desconoce la dimensión del tiempo.

Cuando ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando guardó los lápices de colores apresuradamente, pues el clasicismo de las escayolas perdía solemnidad hasta tal punto que, una Venus recién salida del baño, terminaba pareciéndose, sobre todo en espíritu, a la vecina de arriba, que no terminó la escuela por ponerse a coser para la calle.

Es así como se adentra en el óleo. Trata de aterciopelar, de difuminar, de ser academicista; pero el mundo visual y onírico de la vida cotidiana vuelve a imponerse y sus cuadros se tiñen de los colores de los mercados y de los gestos procaces que las gentes hacen o sueñan con hacer.

La obra pictórica de Rafael Aguilera Baena es una interminable galería de personajes, de personajes sin lustre, pues en la instantánea del cuadro ninguno de ellos piensa en la posteridad. No hay tipos. No hay símbolos. Cada personaje se presenta a sí mismo con la liturgia más trivial del individualismo. La única transcendencia posible sería la de parecerse cada uno a las muchas equivalencias que se repiten en el tejido social.

Tampoco hay teorías. Rafael está trabajando en el retablo de lo cotidiano. La vida diaria ha subido al altar de las artes plásticas sin estilizaciones, sin edulcorantes. La gente del barrio se presenta a sí misma en su propio papel. Estas personas carecen de máscara. Posan con la misma solemnidad con que se comen un huevo frito.

Rafael ha vuelto a Lucena. Vive allí con Isabel y sus dos hijos en una calle empinada. De su infancia recuerda las fiestas, los entierros, las procesiones, las tardes de toros. Huyó de Madrid sin saber por qué. Dice que aquí está la gente más cerca. Ha llenado la casa de objetos, que son como amuletos, y de cuadros.

Isabel pinta en un cuarto y él en otro. En el suyo hay zapatos, cajas, jaulas, lamparillas de aceite, máscaras de carnaval, floreros, frutas, teteras, tazones, fotos, cintas de pelo. Todo navega en aquel espacio que da a la calle como el barco fantasma de la memoria. Rafael rellena el fondo de los cuadros con ellos hasta la saciedad. Aparecen en todos los ángulos, entre las piernas de los personajes retratados y en cualquier resquicio. Están allí como en el escaparate de una almoneda en la que nunca se vendiera nada. Son una almoneda. Actúan entre inocencia y descaro como si se burlaran del presente. Si las personas son el tema, el núcleo de la significación, ellos, los objetos, son los nexos. Construyen una frontera entre lo que es habitual y lo que se esconde. Despiertan interpretaciones posibles con una vaguedad que sólo recuerda la de los sueños:

A una careta de ojos vacíos le salen dos chorrillos desde el oscuro cuévano de la mirada que trazan en el aire la parábola del agua en la fuente.

Una caja de costura está abierta, llena de hilos, y en el espejo interior de la tapa hay fotos familiares pilladas.

Al pie de una jaula abierta yace un abanico.

Una cabeza galante de cartón nos mira entre inocente e insinuante tocada con un sombrero de cintas al aire.

Unos zapatos rojos de niño esperan sin estrenar sobre una caja blanca de cartón.

Entre las piernas de un desnudo una careta mira descaradamente desde el mismísimo punto de fuga.

Una lamparilla de aceite arde junto a una foto que el abuelo se hizo de joven.

Una rama de la parrita virgen desciende florecida por un ángulo alto, y lo invade todo, enmarcando a un personaje que contempla una lámina porno.

Un profesor de instituto, que da filosofía, tiene en el regazo a una gallina.

Hay una ceremonia misteriosa entre los objetos, lo humano y lo oculto. En el ritual se mezcla lo cotidiano con la memoria. Batiburrillo de lo real y lo onírico.

El lenguaje de la publicidad nos transmite los sueños del éxito. Nosotros, conscientes de que se nos engaña, los admitimos como un mal necesario. La obra de Rafael nos coloca en una situación parecida, pero marcada por el signo contrario. Los sueños no son los del triunfo. La memoria se actualiza a través de los objetos como algo veraz. La relación con la nostalgia es tan auténtica que los retratados por Rafael disfrutan viendo a los otros, pero no a sí mismo. Algo así como si allí se viera la cara oculta del individualismo, en donde padecemos la enfermedad de no reconocernos a nosotros mismos. Ante la polémica bifurcación del arte hacia la evasión o la toma de conciencia, esta obra pictórica no nos deja escapar, se hace para levantar acta de cómo somos a estas alturas de la historia. Repudiarnos no cambia las cosas.

Los lápices y los óleos de Rafael Aguilera Baena como expresión son herederos de todas las vanguardias que tuvieron al hombre como argumento. Reciben del fauvismo lo compulsivo del color, la guerra abierta entre los temas y el independentismo de las gamas cromáticas. Han confundido, al igual que los surrealistas, lo real y lo imaginado. El Expresionismo, en tanto que escuela y en tanto que tendencia, se ha convertido en la única forma que tiene este pintor de ver la vida. Se expresa así arrastrado por el convencimiento de que no existe otra manera. El retablo de la vida diaria caería en lo cursi de otro modo, incluso intelectualizado. Este pintor no se ha inscrito en ninguna escuela. Lo único que ocurre es que la realidad se le impone. Para surrealistas, fauvistas o expresionistas existe finalmente una voluntad estética. No en vano formaban grupos cuyas teorías tenían que hacerse valer. En esta pintura las formas se imponen de modo inevitable porque la realidad que nos rodea es también inevitable.

Se podría también ante esta obra caer en la tentación de recordar el amable mundo de lo naif e, incluso, los alardes visuales del comic. Pero en uno y en otro el contexto es narrativo. Un cuadro naif es una escena, compleja las más de las veces, pero ligada siempre, en última instancia, por la propia visión del espectador. El comic crea una tensión dramática que se resuelve de viñeta en viñeta. La imaginería de Rafael se presenta como una sucesión de instantáneas fotográficas. La relación se entablaría únicamente sumando individualismos, como ocurre en la calle en la que uno vive. Cada personaje es testigo de si mismo sin estilizaciones, sin conciencia de clase, con la conciencia roma de lo cotidiano.

En medio de tanto esteticismo fin de siglo la vida diaria ha encontrado al fin un hueco en la pared para dejarse ver sin vergüenza.

## Curriculum de Rafael Aguilera Baena

Nacido en Lucena (Córdoba), actualmente profesor agregado del I.B. de Cabra (Córdoba). Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Fernando de Madrid.

Ha obtenido los siguientes premios:

- Primer premio de pintura en 1980 en Morón de la Frontera (Sevilla).
- Segundo premio de pintura en Jerez de la Frontera en 1980.
- Primer premio de Dibujo en el Colegio de Profesores de Dibujo de Sevilla, 1980.
- Primer premio de pintura en Moriles en 1980.
- Mención de Honor en Moriles en 1980.
- 2 menciones de honor en Lucena, 1980-81.
- 2º Premio Ministerio de Educación, 1981.
- Mención de Honor en Montilla, 1981.
- Premio Mari Luz, Paleta de Oro en el Salón de Otoño de Madrid.
- Segundo premio de pintura de León, Caja de Ahorros de Ponferrada, 1981.
- Segundo premio de pintura en Mora de Toledo.
- Premio de pintura sobre el asfalto en el Barrio de Chamberí de Madrid.

- 3ª y 2ª medalla en el Salón de Otoño de Madrid en la fase de óleo y dibujo.
- Mención Honorífica en el Certamen Internacional de pintura de Benalmádena, 1980.
- 3º Premio de pintura de Lucena.
- Accésit en Plasencia (Cáceres), 1983.
- Premio Especial Salón Otoño, Madrid, 1984.

*Participación en Concursos colectivos y exposiciones individuales:*

- Blanco y Negro. 1976, Bienal del Deporte. Museo de Jaén. Ayuntamiento de Montilla. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba en Marbella. Aguilar de la Frontera. Caja de Ahorros de Cádiz, Galería Pizmar de Córdoba. Sala Municipal de Arte de Córdoba. Palma de Mallorca. Museo Internacional de Lanzarote. Lucena. Luque. Cabra. Sevilla (Librería Montparnasse).
- Exposición Antológica de Rafael Aguilera e Isabel jurado, en la Diputación de Córdoba. Diciembre de 1985 - Enero de 1986.
- Exposición itinerante de la Diputación de Córdoba, 1986.
- Museo Brocense. Cáceres. 1986.
- Galería Orfila. Madrid. 1987.

angel rivièrè  
POEMAS

edición  
de  
perfecto—e. cuadrado



cuadernos literarios de caligrama

1

palma de mallorca

1987

Perros del alba, con ira

1

Manto de tigre de piel interminable

2

Mis pasos amarillos

3

Mirada de los astros

4

Otoño meditando en los zapatos

5

Yo tengo dos hermanos en la sombra del pecho

6

Dioses de mármol o ideas

7

¿Por qué conozco yo los nombres de las cosas?

8

Espejo

9

## Perros del alba, con ira.

Una aurora furiosa golpea sin amor los hospitales.  
Y en toda la ciudad la misma hora, y un mismo brazo de lengua o filamento  
mordido por los perros que no conocen sueño.  
En la noche que yace, largamente olvidada,  
se murieron los puntos, los puntos suspensivos,  
cardinales y vías, planetas y caminos.  
Y todo espacio es un triángulo sin ámbito,  
y todo tiempo es un triángulo sin vértices.

Un trolebús azul, desorientado,  
inciertamente busca sus destinos eléctricos.  
Y los perros le ladran con bóvedas de dientes.  
Dedos lacios, abiertos, ligeros como instantes,  
se encaraman en todas las ventanas.  
Perros del alba, con ira, furiosamente ladran sus insomnios rosados

### **Manto de tigre de piel interminable.**

Yo no sé qué pasión, qué ciega mano empuja  
a acariciar la piel interminable del deseo,  
ese manto de tigre, que pide piel urgente,  
mano suave tocando, que será devorada,  
al umbral en que la nada tiene dientes,  
por los dientes agudos de la nada.

Yo no sé qué pasión, que ciega mano empuja  
a arder entre la llama inextinguible del deseo,  
e inmolarse en las lenguas voraces de ese fuego  
que nos quema la boca y la mirada,  
para ser finalmente sólo humo,  
un viento oscuro... nada,  
la sombra evanescente de una llama  
que, al tiempo que dá vida, nos la abrasa.

Yo no sé quién nos hizo del viento inconsolable del deseo  
y no de tierra firme y asentada,  
y recubrió las vísceras del aire  
con esta dulce máscara  
de piel interminable, incandescente.

Quién nos hizo de viento, de piel y de deseo,  
para vernos morir constantemente  
detrás de la pasión y de la nada.

## Mis pasos amarillos.

Mis pasos amarillos. Los álamos insomnes,  
desorientados por vientos sin deseo.  
Llevo caminos sin saber a dónde;  
traigo avenidas de no se dónde vengo.  
Mis pasos en octubre. La alameda.

Hay otoños tirados por los suelos,  
memorias vegetales, muertes ocres,  
esperanzas de árbol desvaídas,  
carmines y dorados desconsuelos.

Y, como blandos corazones, laten  
mis pasos amarillos en silencio.

### **Mirada de los astros.**

Ojos de piedra azul: qué indiferentes os nacen las preguntas desde el fondo absoluto, sumidero que desangra la luz por el cauce supremo de la noche. Cómo incendiáis oscuras oquedades pensativas detrás de las paredes de las sienas, revelando distancias de mucho más allá de la pasión con plumas de ser apenas aves, casi velas de vuestro mar inverso, derivantes barquillas apenas transitivamente humanas.

Constelación de miradas precisas, vigilantes, crueles como lunas que no mienten, paseantes de altivas avenidas. Ojos de piedra dura, no os comprendo. Y añoro la piedad tibia del sol que ciega y oculta con su brillo la distancia que va de nuestro vuelo inútil a vuestro orgullo mineral inaccesible.

Ojos de piedra sin piedad, escrutadores vigías de la noche que oscuramente arde, heladas ascuas del alma desvelada, miradas minerales, os contemplo, y añoro párpados tan grandes como alas.

### Otoño meditando en los zapatos.

Tanto otoño ha crecido, después de que ha llovido tanto tiempo  
que en los zapatos germina la flor del pensamiento  
de humano tacto malva,  
y blancas setas abriendo la cruz de terciopelo  
de anchísimos paraguas.

Los árboles gotean temblorosas reflexiones de lluvia,  
meditaciones licuadas en la hierba.

**Yo tengo dos hermanos en la sombra del pecho.**

Yo tengo dos hermanos en la sombra del pecho:  
hay uno que oscuramente dice, y otro que simplemente calla.

Quien construye secretos laberintos de viento,  
y quien habita muros de solitarios pasos.

Un loco y un absorto, un hablador y un mudo.

Yo tengo dos gemelos disputándose el centro,  
mirándose en silencio, reclamando su espacio:  
Un gemelo que activamente mira, y un gemelo que simplemente vé  
El que tiende con arte sus ocultas celadas,  
y el que queda prendido de los arteros lazos.

Un dardo y una presa. Un ave y un disparo.

Yo tengo dos mitades. Dos agonistas ciegos,  
luchando entre mis brazos.

## Dioses de mármol o ideas

Sueñan con un lugar en que los nombres no esperan adjetivos:  
ser simplemente árbol, triángulo, cuadrado, divinidad, esfera, pensamiento.  
Sustantivos sin sombra. De forma que las aves, por ejemplo,  
son aves detenidas, absortas como buhos despiertos,  
desvelados de esa luz tan intensa que produce la noche cuando quema.  
Y las alas que tienen no son, en realidad, para volar,  
para cruzar los mapas y los vientos, los cielos y ciudades,  
sino que son de sólido metal pluscuamperfecto,  
pesado como acero, bruñido como plata, inútil de tan bello  
a no ser para ser indefinidamente contemplado como definición de ala,  
estructura modelo de lo que nunca vuela desde que ya no hay tiempo  
que poder traspasar, ni espacio en que mover la  
gracil energía de las aves.

En un lago de mármol, con aguas cristalinas que no fluyen,  
los peces ejecutan limpiamente la incrédula expresión con que se asfixian,  
con los ojos abiertos, sin párpados que eviten  
el numinoso espanto de la proximidad del ser en su sentido pleno.

Dioses fríos inertes en caballos impávidos  
se aman desde siempre, con lentísimo incesto,  
en el acto más puro de los dioses helados.

Y en el cielo impoluto, definición del azul que es más perfecto,  
hay un ojo sin rostro que vigila la calma del mundo mejor hecho.

### ¿Por qué conozco yo los nombres de las cosas?

Si la sombra no ve la causa fugitiva de sus preocupaciones,  
ni la luz reconoce la vibración sutil de los colores  
que dibujan sus dedos azulados, cuando tan suavemente crea objetos,  
define ciclos, amanece días, destaca formas, configura espacios,  
calienta dulcemente sentimientos,  
¿por qué conozco yo los nombres de las cosas?

La luz que crea, las sombras que meditan, no conocen.

Quando los montes crecen inmoderadamente del vientre mineral de los planetas  
no saben que construyen geología.  
Ni química las aguas que blandamente fluyen  
hasta abarcar los límites de todas las esferas.  
Los mares verticales, que dejan en la espuma sus últimos deseos,  
se mueren sin saber de qué nacen sus olas.  
Y los vientos de venas transparentes cruzan cielos  
y no conocen la meteorología.

Si montes, aguas, mares, vientos desconocen,

¿por qué conozco yo los nombres de las cosas?

## Espejo.

Es tan difícil acompañarse a veces... por ejemplo,  
cuando la tarde sale pausadamente por la ventana  
a entregar su luz, y los contornos desmayan en los ojos  
que apenas reconocen la mirada, esa sombra que penetra el espejo  
y busca el corazón abierto de la cara.

La mirada que escucha lo muda que es la noche, lo esencial.  
Que sabe lo suavemente amargo del sabor de la boca  
cuando es una incierta abertura que desdibuja

la determinación del día.

El oscuro silencio de boca que anochece. Mas la imagen pregunta  
-desnuda de palabras, sin embargo- quién es ése:  
si soy yo quien me hace compañía.

Palpo la fría acogida del cristal para saber.

Busco cruzar a otra región. Al testimonio caliente de la piel,  
más allá de la limpia geometría, que rechaza implacable  
la súplica del tacto.

Recorro un llano terso, interminable, con la decepcionada  
incertidumbre de la mano.

Y no toco calor.

Pero sé que la mirada pervivirá en la noche  
y, aunque muera la imagen, me mirarán mis ojos preguntando.

