

ALBA AGRAZ ORTIZ
SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ (EDS.)

TOPOGRAFÍAS LITERARIAS

El espacio en la literatura hispánica
de la Edad Media al siglo XXI



ALEPH – BIBLIOTECA NUEVA

TOPOGRAFÍAS LITERARIAS

El espacio en la literatura hispánica
de la Edad Media al siglo XXI

Alba Agraz Ortiz
Sara Sánchez-Hernández (Eds.)

TOPOGRAFÍAS LITERARIAS
El espacio en la literatura hispánica
de la Edad Media al siglo XXI

ALEPH – BIBLIOTECA NUEVA

TOPOGRAFÍAS literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI / Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (eds.) – Madrid : Biblioteca Nueva, 2017

616 pp. ; 24 cm

ISBN 978-84-16938-59-9

1. Literatura hispánica 2. Espacio y literatura I. Agraz Ortiz, Alba, ed. lit. II. Sánchez-Hernández, Sara, ed. lit.

DSB

JMRP

3H

3JMG

Composición y diseño de cubierta: Moisés Fernández. Edinova Taller Editorial

© Los autores, 2017

© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2017

Almagro, 38

28010 Madrid

www.bibliotecanueva.es

editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16938-59-9

Depósito Legal: M-17137-2017

Impreso en Grafilia

Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Índice

PRÓLOGO.—PALABRA HABITADA: <i>IN PRINCIPIO ERAT VERBUM</i> , por Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández	17
---	----

PARTE I CARTOGRAFÍAS LITERARIAS

CAPÍTULO 1.—APROXIMACIONES AL ESPACIO LITERARIO DESDE LA TOPOFILIA Y LA GEOPOÉTICA, por Fernando Aínsa	23
El espacio de las vivencias interiores	25
El vacío y sus signos amenazadores.....	28
La necesidad del límite.....	30
Espacio y creación literaria.....	31
La toma de posesión del espacio americano.....	34
Bibliografía	34

PARTE II RECORRIDOS PANORÁMICOS DE LA LITERATURA HISPÁNICA

CAPÍTULO 2.—ESPACIOS SIMBÓLICOS EN EL MOTIVO LITERARIO Y PICTÓRICO DE <i>LA AMADA INGRATA</i> , por Lorena Castilla Torrecillas	39
El posible origen del motivo.....	39
La amada ingrata en la Edad Media y el Renacimiento.....	41
Recreaciones del motivo en el siglo XIX	43
Paisajes modernizados. La época contemporánea.....	44

Conclusiones	46
Bibliografía	46
CAPÍTULO 3.—«DENTRO EN EL VERGEL MORIRÉ»: EL HUERTO COMO ESPACIO ERÓTI- CO EN LA TRADICIÓN LITERARIA HISPÁNICA, por Álvaro Piquero Rodríguez	
Bibliografía	49
Discografía.....	58
	59
PARTE III SIGLO DE ORO (SIGLO XVI Y XVII)	
CAPÍTULO 4.—PERSPECTIVAS SOBRE EL ESPACIO URBANO EN FRANCISCO DELICA- DO Y PIETRO ARETINO, por Isidro Luis Jiménez.....	
Bibliografía	63
	71
CAPÍTULO 5.—LAS «ISLAS DE LA MALA COSTUMBRE» EN EL <i>LEANDRO EL BEL</i> DE PEDRO DE LUJÁN (1563), por Stefano Bazzaco	
Bibliografía	73
	82
CAPÍTULO 6.—GEOPOÉTICA Y ONOMÁSTICA: «CAMINO» Y «MONTE», NOMBRES DE CRISTO, por Marion Vidal	
Bibliografía	85
	92
CAPÍTULO 7.—LA NATURALEZA EN LA POESÍA DE FRANCISCO DE QUEVEDO: ¿ESCON- DITE O REFLEJO DE LA EXPERIENCIA AMOROSA?, por Alessandra Ceribelli	
Bibliografía	95
	102
CAPÍTULO 8.—ARCADIA EN EL NUEVO MUNDO: LA LITERATURA PASTORIL DE LA NUEVA ESPAÑA, por Teresa Clifton	
Bibliografía	103
	109
CAPÍTULO 9.—ENTRE EL CAMPO Y LA CIUDAD: EL PRADO MADRILEÑO COMO ES- PACIO DE FERTILIDAD SEMIÓTICA EN LA OBRA DE LOPE DE VEGA, por Cristina Gutiérrez Valencia.....	
Bibliografía	111
	119
CAPÍTULO 10.—LA ESPACIALIDAD SONORA: LA IMPORTANCIA ESTRUCTURAL Y AR- GUMENTAL DE LA MÚSICA EN <i>FUENTE OVEJUNA</i> , DE LOPE DE VEGA, por Rosa Avilés Castillo	
Introducción.....	121
<i>Fuente Ovejuna</i>	121
Bibliografía	122
	128

CAPÍTULO 11.—DESDE TOLEDO A MADRID: EL VIAJE COMO ESPEJO DE COSTUMBRES, por Rafael Massanet Rodríguez.....	131
Bibliografía	139
CAPÍTULO 12.—UN MAPA ESTILIZADO DE LA CIUDAD ÁUREA: EL CASO DE <i>LA FANTASMA DE VALENCIA</i> (1634) DE ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, por Clara Monzó	141
Bibliografía	148
CAPÍTULO 13.—TELONES PARA LEPANTO: ARQUEOLOGÍA ESCÉNICA DE <i>EL ÁGUILA DEL AGUA</i> , por María Rodríguez Manrique	149
Bibliografía	157
CAPÍTULO 14.—MULTIPLICIDAD Y SUPERPOSICIÓN DE ESPACIOS EN <i>EL GOLFO DE LAS SIRENAS</i> , DRAMA MITOLÓGICO DE CALDERÓN DE LA BARCA Y BACCIO DEL BIANCO, por María Victoria Curto Hernández.....	159
Bibliografía	168
CAPÍTULO 15.—LO SIMBÓLICO DE LO CONCRETO: EL TRATAMIENTO DEL ESPACIO EN <i>EL MÁGICO PRODIGIOSO</i> Y <i>LA VIDA ES SUEÑO</i> DE CALDERÓN DE LA BARCA, por Laura Juan Merino.....	171
El espacio dramático	171
El espacio simbólico.....	175
Conclusiones	179
Bibliografía	179
CAPÍTULO 16.—POSIBILIDADES ESCÉNICAS DE <i>BIEN VENGAS, MAL, SI VIENES SOLO</i> , DE CALDERÓN, por Ana María Louzán Casais	181
Conclusiones	190
Bibliografía	191

PARTE IV
SIGLO XVIII

CAPÍTULO 17.—AMÉRICA EN FEIJOO: LAS REFERENCIAS DE TEMA AMERICANO EN EL <i>TEATRO CRÍTICO UNIVERSAL</i> , por María Fernández Abril	195
Criterios de esta clasificación.....	196
Las referencias cruzadas a América	197
Conclusiones	200
Bibliografía	200
Capítulo 18.—EDITAR EN ESPAÑA E ITALIA EN EL SIGLO XVIII: EL BOWLES DE JOSÉ NICOLÁS DE AZARA, por Noelia López Souto.....	203
Bibliografía	211

PARTE V
EDAD DE PLATA ESPAÑOLA, GUERRA CIVIL Y EXILIO

Capítulo 19.—CARTOGRAFÍA DE UNA CIUDAD DE TINTA: EL PAPEL SECUNDARIO EN <i>LA REGENTA</i> A PARTIR DE LOS ESPACIOS INTERIORES Y EXTERIORES, por Laura García Sánchez.....	215
Bibliografía	222
 CAPÍTULO 20.—PUENTE GENIL, ¿LA «HUMILDE ALDEA» DE JOSÉ DE SILES O EL «CIELO DE ZAFIRO» DE MANUEL REINA?, por Emilio José Ocampos Palomar.....	225
Vidas paralelas	225
Primeros poemas. La huella de Bécquer	226
La poesía realista y el parnasianismo.....	228
Conclusión y un poema con misterio.....	233
Bibliografía	233
 CAPÍTULO 21.—«BALADA DE LA SOLEDAD VERDE Y DE ORO»: EL JARDÍN EN <i>BALADAS DE PRIMAVERA</i> DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, por Virginie Giuliana	235
Introducción	235
El jardín cerrado	236
Gestación poética de baladas de primavera.....	237
La evolución del jardín juanramoniano	239
La escasa aparición del jardín	239
Final	243
Bibliografía	243
 CAPÍTULO 22.—FENOMENOLOGÍA DE LOS ESPACIOS DEL MITO DE SALOMÉ EN OSCAR WILDE Y VALLE-INCLÁN, por Violeta Catalina Badea	245
Espacio de origen y recreación	246
Espacio de la <i>über-marionette</i>	249
Espacios exóticos, rurales y orientales.....	250
Espacio para «las damas sin piedad»	251
Bibliografía	254
 CAPÍTULO 23.—EL ESPACIO ORIENTALISTA Y SALOMÉ EN LA LITERATURA HISPÁNICA DEL MODERNISMO: LOS CASOS DE CASAL Y VILLAESPESA, por Andrés Sánchez Martínez	257
Bibliografía	265
 CAPÍTULO 24.—EL CASINO COMO ESPACIO LITERARIO EN <i>NIEBLA</i> , <i>ABEL SÁNCHEZ</i> Y <i>LA NOVELA DE DON SANDALIO, JUGADOR DE AJEDREZ</i> , DE MIGUEL DE UNAMUNO, por Lidia Sánchez de las Cuevas.....	267
Introducción	267

El casino para el personaje unamuniano: una determinación positiva.....	270
El casino como cronotopo del relato: encuentros y diálogos.....	271
El casino intrahistórico: espacio de representación y crítica social.....	272
Bibliografía.....	275
CAPÍTULO 25.—PICASSO Y JUAN RAMÓN: LA EVOCACIÓN DEL ESPACIO DESEADO, por Sara González Ángel.....	
Bibliografía.....	283
CAPÍTULO 26.—ESPAÑA EN EL REFLEJO PORTUGUÉS. LA CONTEMPLACIÓN DEL PAISAJE RAYANO EN PEDRO DE LORENZO, por Antonio Rivero Machina.....	
Un primer acercamiento: entre la tradición cultural y la dimensión política.	286
Una lectura atenta: la búsqueda del reflejo en Pedro de Lorenzo.....	287
Bibliografía.....	292
CAPÍTULO 27.—EL DOBLE ESPACIO DE CARLOTA O'NEILL EN SU OBRA <i>ROMANZA DE LAS REJAS</i> , por Fleur Duplantier.....	
Bibliografía.....	300

PARTE VI
NARRATIVA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX

CAPÍTULO 28.—PARADISO E INFIERNO: LA SELVA EN <i>LA VORÁGINE</i> DE JOSÉ EUSTASIO RIVERA, por Arantxa C. Ferrández Vidal.....	
Bibliografía.....	309
CAPÍTULO 29.— <i>LA VORÁGINE</i> , UN UNIVERSO DE ESPACIOS FÍSICOS, SIMBÓLICOS Y POÉTICOS, por María José García Rodríguez.....	
Introducción.....	311
La ruta de Arturo Cova: un viaje simbólico.....	312
Fusión violenta espacio-personaje.....	314
Espacios de civilización y barbarie.....	316
La selva como espacio poético.....	318
Conclusión.....	319
Bibliografía.....	320
CAPÍTULO 30.—GEOPOÉTICA EN LAS <i>AGUAFUERTES CARIOCAS</i> DE ROBERTO ARLT, por Thaís Nascimento do Vale.....	
Bibliografía.....	328
CAPÍTULO 31.—VIAJE AL NUEVO Y VIEJO MUNDO: VISIÓN DE LOS PERSONAJES DE <i>EL REINO DE ESTE MUNDO</i> , DE ALEJO CARPENTIER, por Isabel Abellán Chuecos...	
Bibliografía.....	336

CAPÍTULO 32.—LA CIUDAD DE LA «YEGUA TOBIANA»: LA MITIFICACIÓN DEL ESPACIO EN <i>ADÁN BUENOSAYRES</i> , por Ana Davis González.....	337
Introducción.....	337
El espacio en <i>Adán Buenosayres</i> : un itinerario entre ciudad, campo y los suburbios.....	340
Conclusiones.....	345
Bibliografía.....	345
CAPÍTULO 33.—SANTA MARÍA, UNA DISTOPÍA PARA SUS HABITANTES, UN SUEÑO REALIZADO PARA JUAN CARLOS ONETTI, por María Laura González Medina.....	347
Bibliografía.....	354
CAPÍTULO 34.—DEFORMACIÓN DEL ESPACIO: CUESTIONES DE REPRESENTACIÓN Y DE IDENTIDAD DE CORTÁZAR A LA AUTOFICCIÓN NEOFANTÁSTICA, por Nicolas Licata.....	357
Marco teórico.....	358
Configuración espacial del relato autoficcional neofantástico.....	360
Cuestiones de identidad y de representación.....	362
Conclusiones.....	363
Bibliografía.....	364
CAPÍTULO 35.—VIAJE HACIA LA TOPONIMIA DE LO EXTRAÑO EN <i>ACAPULCO EN EL SUEÑO</i> DE FRANCISCO TARIO, por Adalberto Mejía.....	365
Exordio.....	365
Artes del espacio: hacia el descubrimiento de un extraño territorio.....	367
Breve cartografía de un sueño primitivo.....	369
Sobre esa toponimia de sangre, vapores y fantasmas propios.....	371
Bibliografía.....	373
CAPÍTULO 36.—EXPLORANDO EL ESPACIO EN LOS TEXTOS FANTÁSTICOS HISPANO-AMERICANOS: <i>AURA</i> DE CARLOS FUENTES, por Jaime Oliveros García.....	375
Marco teórico.....	376
El marco teórico aplicado: <i>Aura</i> , de Carlos Fuentes.....	379
Bibliografía.....	383
CAPÍTULO 37.—LOS ESPACIOS DISTÓPICOS COMO UNA ÚNICA SALVACIÓN DE LO REAL, por Cristian Cuenca Pozo.....	385
Bibliografía.....	392
CAPÍTULO 38.—FICCIONALIZACIÓN DEL MUNDO EXTERIOR COMO MÉTODO DE AUTORREFLEXIÓN INDIRECTA EN <i>LOS ADIOSES</i> DE JUAN CARLOS ONETTI, por Gabriella Zombory.....	393
Bibliografía.....	400

PARTE VII
NARRATIVA ESPAÑOLA POSTERIOR A LA GUERRA CIVIL
(SIGLOS XX Y XXI)

CAPÍTULO 39.—EL ESPACIO EN LAS NOVELAS DE IGNACIO ALDECOA, SIGNIFICANTE DEL DESAMPARO DEL HOMBRE, por Ramón García Alamillo	405
Bibliografía	412
CAPÍTULO 40.—ENFOQUES POÉTICO Y LINGÜÍSTICO DEL ESTUDIO DEL ESPACIO EN LA TRILOGÍA <i>LOS GOZOS Y LAS SOMBRAS</i> DE GONZALO TORRENTE BALLESTER, por Abderrahmen Guerba	413
La inserción de la descripción	418
El funcionamiento de la descripción	419
La función de la descripción	420
Bibliografía	422
CAPÍTULO 41.—EL CUERPO COMO ESPACIO DE FILIACIÓN GENÉTICA EN LA OBRA UMBRALIANA: <i>MORTAL Y ROSA</i> Y <i>EL HIJO DE GRETA GARBO</i> , por Nieves Marín Cobos ...	423
Por una nueva consideración de la relación entre <i>Mortal y Rosa</i> y <i>El hijo de Greta Garbo</i> : la autonomía de la imagen poética	423
La incorporación fantasmática del otro: de la resistencia auto-afirmativa al abandono a la pulsión fúnebre.....	426
Hacia unas posibles conclusiones: la auto(re)creación mitologizante	430
Bibliografía	431
CAPÍTULO 42.—LA LIBERTAD DEL ALMA. LA PRISIÓN DEL CUERPO. HISTORIA DE UN MISMO ESPEJO, por Ana-Maria Păunescu.....	433
Bibliografía	438
CAPÍTULO 43.—LÍMITE, REFLEJO, MITO: EL ESPACIO DEL ESPEJO EN LA POÉTICA DE MERCÈ RODOREDA, por Giulia Tosolini	439
Bibliografía	444
CAPÍTULO 44.— <i>VIES IMAGINAIRES</i> : EL RECURSO LITERARIO SUBESTIMADO Y SU FUNCIÓN EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO, por Kata Varju	447
Bibliografía	454

PARTE VIII
POESÍA HISPÁNICA EN LA SEGUNDA MITAD
DEL SIGLO XX Y EN EL XXI

CAPÍTULO 45.—ITINERARIO POÉTICO POR MADRID: PROPUESTA PARA NOSTÁLGI- COS, por Diana Checa Vaquero	459
--	-----

Bibliografía	465
CAPÍTULO 46.—EL ENCIERRO COMO FORMA DE APERTURA: DOS POEMAS DE JOSÉ	
HIERRO, por Jorge González Jurado	467
Introducción	467
El sueño de «Una tarde cualquiera»	468
La construcción con el eje espacio-temporal del recuerdo en «Reportaje»	469
Simbiosis del «yo» y «lo otro»	471
Conclusión	471
Bibliografía	472
CAPÍTULO 47.— <i>LA VIE DE CHÂTEAU OU LA VUE DE LA MER</i> : LOS ESPACIOS MÍTICOS DE	
GIL DE BIEDMA Y CARLOS BARRAL, por José Luis Ruiz Ortega	473
Bibliografía	478
CAPÍTULO 48.—VIVIENDO LA ODISEA: ÍTACA EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPO-	
RÁNEA, por Eva Álvarez Ramos	479
Bibliografía	487
CAPÍTULO 49.—LA DEIXIS EN JORGE RIECHMANN: LOS LUGARES DEL POEMA, EL	
POEMA COMO LUGAR, por Javier Mohedano Ruano	489
El paradigma de la ubicuidad a juicio: del entusiasmo (neo) vanguardista a la	
cautela del pensamiento crítico	489
Jorge Riechmann y el poder recontextualizador de la praxis lírica	491
Conclusiones	494
Bibliografía	495

PARTE IX
TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

CAPÍTULO 50.—FEACIA O ÍTACA, LA ISLA COMO PARAÍSO Y DESTINO EN ¿ <i>POR QUÉ</i>	
<i>CORRES, ULISES?</i> , DE ANTONIO GALA, por Danfeng Jin	499
Bibliografía	504
CAPÍTULO 51.—MÁS ALLÁ DE LA SALA DE ESTAR, MÁS ALLÁ DEL TEATRO. EL ESPA-	
CIO DEL PROSTÍBULO EN EL REALISMO SOCIAL DE LOS AÑOS 50 Y 60: <i>EN LAS</i>	
<i>ESQUINAS, BANDERAS</i> , por Marta Olivas Fuentes	505
Un nuevo <i>huis clos</i> : el prostíbulo como metáfora en <i>En las esquinas, ban-</i>	
<i>deras</i>	507
A modo de conclusión: desde el margen, por el margen, en el margen	511
Bibliografía	512

PARTE X
ÚLTIMA NARRATIVA HISPÁNICA (ACTUALIDAD)

CAPÍTULO 52.—CUANDO FALLAN LAS CERTEZAS. ESPACIO Y TRANSGRESIÓN DE LA REALIDAD EN <i>88 MILL LANE</i> , DE JUAN JACINTO MUÑOZ RENGEL, por Ana Abello Verano	517
Bibliografía	524
CAPÍTULO 53.—LA ALEGORÍA DEL ESPACIO CIRCENSE: <i>FENÓMENOS DE CIRCO</i> (2011), DE ANA MARÍA SHUA, Y <i>NOCHES EN EL CIRCO</i> (1994), DE ANGELA CARTER, por Aroa Algaba Granero	527
Introducción	527
La alegoría del circo como clave de interpretación del mundo	528
Lo grotesco como espectáculo de la crueldad	530
Galería de <i>freaks</i>	532
Conclusiones	534
Bibliografía	535
CAPÍTULO 54.— <i>EL IMPERIO DE LOS SIGNOS: LA «CIUDAD TEXTUAL» EN LAS NOVELAS DE ENRIQUE VILA-MATAS</i> , por Mario Aznar Pérez	537
El país de la escritura	537
La ciudad-palimpsesto: <i>Kassel no invita a la lógica y doctor pasavento</i>	539
El placer del viaje, el placer de la lectura: <i>Dublínescas</i>	543
Bibliografía	545
CAPÍTULO 55.—LA POÉTICA DE UN DESCENSO INICIÁTICO: <i>EL VIAJE VERTICAL DE ENRIQUE VILA-MATAS</i> , por Laura Pache Carballo	547
El viaje hacia el abismo	548
Narración y desdoblamientos	550
Etapas del viaje: verticalidad	551
El movimiento de la escritura	553
Bibliografía	554
CAPÍTULO 56.—EL MARCO ESPACIAL COMO MAPA COGNITIVO. ESPACIO GEOGRÁFICO Y PSICOLÓGICO EN <i>UNA VENTANA AL NORTE</i> DE ÁLVARO POMBO, por Laetitia Baligant	555
Introducción	555
La vivienda como reflejo de la sociedad	556
La interioridad de la protagonista y la exterioridad del paisaje	560
Los marcos espaciales, verdadero mapa cognitivo	561
Conclusión	562
Bibliografía	563

CAPÍTULO 57.—CAMINAR AL RITMO DEL PENSAMIENTO: EL MONÓLOGO <i>IN ITINERE</i>	
EN <i>TU ROSTRO MAÑANA</i> DE JAVIER MARÍAS, por Carmen María López López..	565
Introducción.....	565
Jaime Deza, un <i>flâneur</i> introspectivo.....	566
El ojo de la mente: La conciencia panóptica.....	569
Psicoanalogías, citas, discursos imaginarios	570
Conclusiones	572
Bibliografía	572
CAPÍTULO 58.—EL ESPACIO COMO <i>TRAMPA FANTÁSTICA</i> EN LA NARRATIVA DE JOSÉ	
MARÍA MERINO, por Luis Miguel Robledo Vega	575
Una nueva concepción de la literatura en lengua española desde los años 80	
hasta la actualidad	575
El Grupo Leonés y José María Merino	577
«El peregrino» y «Más allá del estanque»: dos ejemplos de trampa fantástica.	579
Conclusión	582
Bibliografía	583
CAPÍTULO 59.—ESPACIOS IMAGINARIOS Y PERSONAJES EN LA CONSTRUCCIÓN DE	
ATMÓSFERAS NARRATIVAS EN <i>ESPIDO FREIRE</i> , por Samuel Rodríguez	585
Bibliografía	592

PARTE XI
LA MIRADA INTERARTÍSTICA

CAPÍTULO 60.—«PAPEL ESCRITO / PAPEL QUEMADO / PAPEL HIGIÉNICO»: LA MA-	
TÉRIALIDAD DE LA PALABRA EN LA POESÍA VISUAL DE JORGE EDUARDO EIEL-	
SON, por Andrea Milena Guardia Hernández	597
Bibliografía	603
CAPÍTULO 61.—ESPACIOS BORGESIANOS EN <i>INCEPTION</i> DE CHRISTOPHER NOLAN,	
por Ana-Maria Nicolae	605
Bibliografía	612

PRÓLOGO

Palabra habitada: *in principio erat Verbum*

Quizá no exista mejor definición de Literatura que la de «lugar»; literatura: lugar, espacio habitable. La literatura como el gran *no-lugar* que, por su misma indeterminación espacial, se convierte en todos los lugares posibles: todos los subsume, todos los nace y los re-crea. La literatura es todos los lugares en potencia y es, a la vez, el vastísimo espacio en el que nos encontramos: espacio que habitamos, espacio que nos habita. Es espacio la literatura porque existe: *es*. Extensión ilimitada en la que existimos, *somos*.

La espacialidad fue concebida por Kant como esa categoría *a priori* que, junto al tiempo, determina toda percepción sensible humana y estructura nuestra forma de conocer. No es extraño, entonces, que se constituya en eje fundamental del fenómeno literario: ¿no es la Literatura una especial forma de aprehender el mundo, una especial forma de percibir y conocer este mundo, aun desde su reabsorción, reformulación y creación de mundos otros?

Más allá de su condición de categoría cognoscitiva, el espacio se materializa y se hace presente en la literatura de modos muy diversos, permitiendo una riquísima gama de acercamientos filológicos a los textos: desde la propia materialidad de la escritura (puesta en página, tipografía, soportes y medios de trasmisión...) a su función estructural en los diversos géneros (espacios diegéticos, espacios dramáticos y escénicos, espacios líricos), pasando por las infinitas formas del *decir* y tematizar el espacio, los infinitos recursos para convertirlo en símbolo, para trascender, resignificar y saturar de contenido su condición referencial primera. Laberinto, prisión, isla; el camino y el viaje; el encierro; el campo, la ciudad; regiones inventadas, geografías míticas, *fueras* y *dentro*s materiales o simbólicos... todos estos y otros conceptos serán los que vehiculen los estudios sobre literatura hispánica, desde la Edad Media a nuestros días, que a continuación presentamos.

Es esta monografía fruto del XIII Congreso Internacional ALEPH *Geopoética: el espacio como significante y significado en la literatura hispánica* (Universidad de Salamanca, 13, 14 y 15 de abril de 2016), que congregó a más de un centenar de jóvenes investigadores y de los cuales ofrecemos aquí un total de 60. La mirada al estudio de la literatura desde el concepto *espacio* puede ampliarse con el volumen *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*, en esta misma editorial, colección de trabajos también surgidos en dicho congreso, pero que, frente a los aquí reunidos, proponen un abordaje del espacio con proyección ideológica, política o identitaria más allá del yo-individuo y de los aspectos estético-literarios.

La monografía se abre además con la conferencia magistral, en su versión escrita, con la que Fernando Aínsa, el gran teorizador de los estudios geopoéticos, inauguró el citado XIII Congreso Internacional ALEPH. Bajo el título «Aproximaciones al espacio literario desde la topofilia y la geopoética», explora las coordenadas teóricas esenciales desde las que enfrentar el estudio del espacio en la literatura.

A tan magnífica presentación, siguen los trabajos de los participantes, en orden cronológico según el período y autor abordado. Se inicia el volumen con dos textos que proponen un recorrido general de motivos literarios a lo largo de la literatura hispánica: así, Lorena Castilla Torrecillas analiza la figura de la *amada ingrata* en la literatura y pintura desde los orígenes grecolatinos hasta la actualidad, mientras que Álvaro Piquero Rodríguez examina el jardín como espacio erótico en la tradición literaria hispánica desde la Edad Media al siglo XXI. Un nutrido grupo de trabajos está dedicado a la espacialidad en la literatura áurica, con acercamientos a géneros muy variados: desde el estudio de la configuración simbólica insular en el *Leandro el Bel* por Stefano Bazzaco, al abordaje del género pastoril en la América virreinal (Teresa Clifton) y en la obra de Lope de Vega (Cristina Gutiérrez Valencia), pasando por la visión comparada de los espacios urbanos en Aretino y Francisco Delicado (Isidro Luis Jiménez), el simbolismo onomástico en Fray Luis (Marion Vidal) o la polivalencia de la naturaleza en la poesía de Quevedo (Alessandra Ceribelli). Mención aparte merece el conjunto de artículos centrados en el teatro del siglo XVII: así, se recogen trabajos sobre Lope de Vega (Rosa Avilés Castillo), Tirso de Molina (Rafael Massanet Rodríguez), Alonso de Castillo Solórzano (Clara Monzó), Calderón de la Barca (María Victoria Curto Hernández, Laura Juan Merino y Ana María Louzán Casais) y Luis Vélez de Guevara (María Rodríguez Manrique).

El siglo XVIII tiene su representación en los trabajos de María Fernández Abril, quien recorre las referencias americanas en el *Teatro crítico universal* de Feijoo, y Noelia López Souto, que aborda las relaciones editoriales entre España e Italia a través de la figura de Nicolás de Azara.

Los trabajos dedicados a la Edad de Plata española son, asimismo, numerosos y ofrecen también una amplia panorámica en los diversos géneros: Laura García Sánchez se ocupa de una novela canónica como es *La Regenta*, mientras que Lidia Sánchez de las Cuevas se acerca al casino como espacio literario en la narrativa

unamuniana. La poesía modernista es estudiada por Virginie Giuliane (Juan Ramón Jiménez) y Emilio José Ocampos Palomar (José Siles y Manuel Reina), mientras que Violeta Catalina Badea y Andrés Sánchez Martínez profundizan en el imaginario de Fin de Siglo a través del mito de Salomé. Sara González Ángel, por último, establece una comparación de la poética del espacio evocado entre Juan Ramón Jiménez y Picasso.

La brecha de la Guerra Civil y la experiencia del exilio enmarca los trabajos de Fleur Duplantier (*Romanza de las rejas*, de Carlota O'Neill) y de Antonio Rivero Machina, quien estudia el paisaje portugués fronterizo en la poesía del extremeño Pedro de Lozano.

Son también abundantes las aproximaciones a la narrativa hispanoamericana a lo largo de todo el siglo xx, desde los trabajos dedicados a *La vorágine* como paradigma de la novela telúrica (Arantxa C. Ferrández Vidal y María José García Rodríguez) al estudio de los *Aguafuertes cariocas* de Roberto Arlt (Thaís Nascimento do Vale), pasando por los grandes narradores del *boom* como Alejo Carpentier (Isabel Abellán Chuecos), Leopoldo Marechal (Ana Davis González), Juan Carlos Onetti (María Laura González Medina y Gabriella Zombory), Julio Cortázar (Nicolas Licata) y Carlos Fuentes (Jaime Oliveros García). Cristian Cuenca Pozo propone un acercamiento transversal en torno a la ciudad distópica en varios autores, mientras que a la novela *Acapulco en el sueño*, del menos conocido Francisco Tario, dedica su trabajo Adalberto Mejía.

La narrativa española posterior a la Guerra Civil es estudiada en este volumen por Ramón García Alamillo (Ignacio Aldecoa), Abderrahmen Guerba (*Los gozos y las sombras*, de Torrente Ballester), Nieves Marín Cobos (*Mortal y Rosa* y *El hijo de Greta Garbo*, de Francisco Umbral), Ana-Maria Păunescu (*La voz dormida*, de Dulce Chacón) y Giulia Tosolini (Mercè Rodoreda). El trabajo de Kata Varju, por su parte, tiende puentes entre la narrativa de Marcel Schwob y el chileno afinado en España Roberto Bolaño, a través del recurso de las *vies imaginaires*.

A la narrativa actual dedican sus trabajos Mario Aznar Pérez y Laura Pache (Enrique Vila-Matas), Laetitia Baligant (*Una ventana al norte*, de Álvaro Pombo), Carmen María López López (*Tu rostro mañana*, de Javier Marías) y Samuel Rodríguez (Espido Freire). El relato fantástico de los últimos años es estudiado por Ana Abello Verano (Jacinto Muñoz Rengel), Aroa Algaba Granero (Ana María Shua y Angela Carter) y Luis Miguel Robledo Vega (José María Merino).

El tratamiento espacial en la poesía de la segunda mitad del siglo xx y en el siglo xxi es abordado en los trabajos de Eva Álvarez Ramos (quien estudia el imaginario de Ítaca en poetas como Francisca Aguirre, Amalia Iglesias, Jorge Urrutia o Cristina Peri Rossi, entre otros), Diana Checa Vaquero (quien nos propone un itinerario poético por Madrid), Jorge González Jurado (José Hierro), Javier Mohedano Ruano (Jorge Riechmann) y José Luis Ruiz Ortega (Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral).

Aproximaciones al teatro del siglo xx español las llevan a cabo Danfeng Jin, que centra su investigación en *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala, y Marta Olivas Fuentes, que estudia el prostíbulo en el realismo social de los 50 y 60.

En último lugar y con un enfoque interartístico y pluridisciplinar, se incluyen los trabajos de Andrea Milena Guardia Hernández, que estudia la poesía visual de Jorge Eduardo Eielson, y Ana-María Niculae, quien propone una lectura borgesiana de los espacios de *Inception*, del cineasta Christopher Nolan.

Una gran variedad de lecturas y acercamientos a los textos, así, vinculados por su atención al espacio como generador de significante y significado. «¿Viajar?», se preguntaba Bernardo Soares, «para viajar basta con existir». Añadamos nosotros: y leer; para viajar basta con leer. He aquí algunos espacios para transitar.

Las editoras,

ALBA AGRAZ ORTIZ
SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ

PARTE I
CARTOGRAFÍAS LITERARIAS

CAPÍTULO 1

Aproximaciones al espacio literario desde la topofilia y la geopoética

FERNANDO AÍNSA

Tal vez haya que empezar por el principio.

Puramente cuantitativos a primera vista, los conceptos relacionados con el espacio han estado desde siempre asociados a la condición humana. Los objetos que asignan un espacio son aprehendidos no solo por su forma geométrica y el carácter mensurable en que resumen y simbolizan el mundo exterior de las apariencias, sino también a través de una relación subjetiva compleja hecha de demostraciones e intuiciones, lógica y estética. En tanto que ser en el mundo, el hombre es un ser espacial y, por lo tanto, fundador de lugares y creador de perspectivas. El espacio se configura como lugar significado y ese proceso de significación le brinda una proyección simbólica¹. De ahí las dificultades para cruzar la frontera entre la experiencia propia, expresada a menudo a nivel de sentimientos, y la ciencia como saber objetivo cuando se trata de fenómenos que conciernen un mismo espacio.

El valor intrínseco de la abstracción no se resume en los metros que miden el interior de un espacio o en las coordenadas —longitud, latitud, altitud— que lo dividen con precisión geométrica, sino que va mucho más allá de la tridimensionalidad clásica del espacio euclidiano que podía percibirse por los sentidos: el largo, ancho y alto.

¹ H. Maldiney, «Topos–Logos–Aisthèsis», *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996, pág. 17.

Gracias a las sugerentes representaciones simbólicas que la extensión abstraída de la geometría suscita, el determinismo físico, la visión única y absoluta de la ciencia geográfica se ha abierto a un pluralismo teórico y conceptual², capaz de describir el espacio a través de una multiplicidad de lenguajes, órdenes y formas que no necesitan ser recíprocamente excluyentes y que incluyen la representación literaria. Por lo pronto, porque la noción de espacio físico, está determinada por lo que lo rodea y envuelve —medio, ámbito, atmósfera, ambiente, contorno, zona, sitio, extensión, distancia— nociones que componen un verdadero «sistema de lugares» del imaginario contemporáneo y un campo semántico de sugerentes significaciones.

Así, en culturas como la japonesa, una sola palabra —*fūdo*— puede resumir un conjunto de nociones como territorio, clima, paisaje y costumbres de sus habitantes. Si clima tiene para nosotros la doble acepción de clima meteorológico correspondiente a una zona y la más amplia del clima de una situación o de un momento psicológico, el *fūdo* japonés sintetiza la peculiar relación entre la naturaleza y la cultura en un espacio determinado.

Relación más compleja que el «medio», tal como se entiende en occidente a partir de Hipólito Taine. Esta relación del hombre con el ambiente es factor determinante de la creación artística y de la definición de caracteres y comportamientos humanos, el «reflejo del mundo exterior en la imaginación del hombre» que seduce a Humboldt en su obra *Cosmos*, dimensión del espacio que puede ser mítica o simbólica.

El auge de la «geografía de la vida cotidiana»³, donde los lugares de la realidad inmediata de cada uno adquieren un significado particular, ratifican la importancia del «lugar personalizado». A partir de la comprobación de que, en tanto ser en el mundo, el ser humano fija distancias y funda lugares, pueden definirse otras nociones espaciales. Desde la *Física* de Aristóteles, «las partes y especies diferentes de los lugares» son el arriba y el abajo, la derecha y la izquierda⁴, el delante y el detrás, términos elaborados a partir de un observador que está de pie, un hombre cuyo punto de vista crea horizontes y perspectivas.

El lugar significa emplazamiento, el *locus* donde se ha colocado una cosa. El adverbio locativo donde indica el lugar desde el cual el mundo se pone en perspectiva y se despliega el campo de la mirada. Allí se colocan marcas en el espacio y en el «aquí momentáneo» del emplazamientos se va construyendo

² Toda una escuela de geógrafos del que fuera pionero Eliseo Reclus y su obra fundacional *El hombre y la tierra* (1869) se inscribe en esta dirección. Un ejemplo contemporáneo es el de Yves Lacoste, fundador en 1976 de la revista *Herodote*, subtitulada «revue de géographie et de géopolitique», y del movimiento de geógrafos que ha rehabilitado la geopolítica en tanto que conocimiento estratégico.

³ Entre otros, A. Buttimer, «Home, reach and the sense of place», *The Human Experience of Space and Place*, Nueva York, St. Martin Press, 1980; D. Seamon, *Senses of place*, Londres, Silverbrook, 1985.

⁴ Aristóteles, *Física*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, Colección Austral, 1949, pág. 67.

un habitar hecho de apropiaciones, límites y fronteras, lo que es el campo de la propia existencia.

Debe recordarse que desde el Renacimiento el espacio ha sido una experiencia modelada por la cultura. En la medida en que el clásico espacio euclidiano se ha relativizado a través de juegos refinados de reenvíos y correspondencias entre variados componentes de la naturaleza y la cultura, del individuo y la sociedad, la noción física y geométrica espacial adquirió una densidad específica propia, poblada por un «bosque de símbolos» de signos diversos.

Hoy parece evidente que a culturas diferentes correspondan percepciones sensoriales diversas, representaciones cosmogónicas tradicionales que dividen el espacio primordial entre el cosmos y el caos, lo sagrado y lo impuro, lo civilizado y lo salvaje. Estas antinomias no hacen sino prolongar la dialéctica que encierran las parejas de finito/infinito, próximo/lejano, alto/bajo, vertical/horizontal, abierto/cerrado, pequeño/grande, continuo/discontinuo, polaridades y oposiciones de un alfabeto binario que se contraponen a la búsqueda de imágenes de buscada simetría, complementariedad, síntesis o inclusión, de las que las representaciones pictóricas y literarias aspiran ser su lograda expresión.

EL ESPACIO DE LAS VIVENCIAS INTERIORES

Gracias al creciente interés filosófico por las relaciones entre la existencia humana y el mundo, especialmente a partir de las reflexiones fenomenológicas que van de Berkeley a Husserl, el llamado «espacio cultural» o «espacio social» en el que se integra el espacio literario, se configura como experiencia. Como afirma E. Hall, «todo lo que el hombre hace está vinculado a la experiencia del espacio»⁵. Esta preocupación pluridisciplinaria, conocida por espacialismo, no es, en ningún caso, una escuela o un movimiento filosófico, sino una nueva actitud que refleja la preocupación del «estar ahí» existencial. Los signos de esta presencia se reconocen en los espacios múltiples de la antropología natural y de la cultural o social, pero también en lo literario y poético.

En todos ellos hay un «espacio común», noción epistemológica construida más allá de cualquier diferencia disciplinaria⁶ que puede ser tanto exterior como interior. La espacialidad externa tiene el reverso de una espacialidad intensa vivida interiormente, lo que no supone un espacio dual, sino un solo y mismo espacio que, por un lado, es exterioridad y por otro interioridad. En ese «espacio subjetivo» del cual ya hablaba Kant, se relativizan los valores absolutos del espacio geométrico y la visión pretendidamente objetiva de la ciencia. Como resume Gaston Bachelard:

⁵ E. Hall, *La dimension cachée*, París, Seuil, 1971.

⁶ G. Matoré, *L'Espace humain*, París, La Colombe, 1962.

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra ser en los límites que protege⁷.

El «espacio vivido» atrae porque concentra «ser» en los límites que diferencia y en tanto se experimenta se convierte en verdadero sistema de referencias de la crítica artística y literaria y de la reflexión filosófica. La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio, un espacio experimental. El «espacio contemporáneo» del lenguaje, del pensamiento y el arte se funda en esa «conquista interior», abierta al mundo. Ese «espacio mental»⁸ propicia un espacio intuitivo, sensible, íntimo, espacio vivencial, espacio vivido, «espacio que se tiene», «espacio que se es».

El «ser-uno» con el espacio⁹, supone «habitar el ser»¹⁰, es decir vivir en un «dentro» que es una esencia donde el hombre se reconoce y arraiga, ese *espace du dedans*, al decir de Henri Michaux¹¹, cuya noción es el resultado del condicionamiento exterior múltiple del espacio intencional emergente de la conciencia. Este «espacio que tiene su ser en ti» —sobre el que poetiza Rainer María Rilke— no es solo ascensión, sino vertiginosa caída, y está poblado tanto de imágenes estelares y de paisajes de vasto horizonte, como de laberintos enroscados sobre sí mismos, de túneles y escaleras interiores, de prisiones y de ruinas circulares.

Las variadas expresiones del espacio exterior ensanchado gracias a su propia dimensión interior, van del indiferenciado mundo circundante al del propio cuerpo individual, de la distancia mensurable de lo real a la «profundidad» en apariencia inespacial de los fenómenos psíquicos, aunque esta noción de «profundidad» no se acepte fácilmente. Como recuerda Arturo Ardao, «pocos prejuicios más pertinaces, y a la vez más graves, en la historia de la filosofía que el que sustrae del espacio a los fenómenos psíquicos»¹², prejuicio que deriva de la errónea identificación entre espacio y «extensión».

Aunque extenso, lo espacial es además «intenso». «Ex-tensión» e «in-tensión», o simplemente, tensión, son dos caras de una misma realidad de lo real. La espacialidad externa que genera el orden urbano, tiene el reverso de una interna vivida en forma intensa, lo que no supone un espacio dual, sino un solo y mismo

⁷ G. Bachelard. *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, pág. 17.

⁸ Entendemos el «espacio mental» en el sentido explorado por G. Durand en *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, París, Dunod, 1969.

⁹ A. Ardao, *Espacio e inteligencia*, Caracas, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, s/f.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

¹¹ H. Michaux, *Oeuvres complètes I*, París, Pléiade 1998. Michaux contraponen la noción de movimiento y de exploración hacia tierras y culturas lejanas (*Ecuador, Un bárbaro en Asia*) a la circulación en los espacios imaginarios (*Ailleus, La nuit remue...*) y a las experiencias alucinógenas (*L'Infini turbulent, Les Grandes épreuves de l'esprit...*).

¹² A. Ardao, *Espacio e inteligencia*, ob. cit., pág. 51.

espacio que, por un lado, es exterioridad y por otro, interioridad, peculiar manifestación «in-tensa» de lo «ex-tenso». De ahí la tensión implícita en la propia etimología del término espacio. La raíz de *spatium spes*, supone espera, esperanza, un alargarse en el tiempo que es duración.

La espacialidad de la vida humana reivindica un «lugar de encuentro social» propio, donde el hombre «afincado en ese territorio podrá resistir mejor los ataques del mundo, hacerse su vida»¹³. De ahí se comprende como el lugar es elemento fundamental de toda identidad, en tanto que auto-percepción de la territorialidad y del espacio personal.

El espacio se reconoce entonces en la variedad connotativa de planificadores y urbanistas utópicos, en los proyectos de arquitectos y paisajistas, en el recinto cerrado de la casa y en el abierto de la plaza pública¹⁴, en el espacio ensalzado por excelencia, espacio feliz o espacio exterior de hostilidad, odio y combate, pero también en la dinámica del viaje.

El recorrido exploratorio del aventurero, el camino sacralizado del peregrino, el deambular del simple transeúnte, son ámbito de vida y expresión del *homo viator* que «hace camino al andar». Pero es en la «descripción literaria» donde términos como camino, escenario, distancia, horizonte, lugar, universo y paisaje se convierten en las figuras privilegiadas de las descripciones del «estar-aquí», de esa manera de vivir el espacio.

Aunque diferenciados, el espacio exterior y el interior deben comunicarse. De lo contrario, hay alienación, autismo. La comunicación recíproca entre el exterior y el interior y viceversa, propicia puntos de situación, de unión y separación, de aislamiento y sociabilidad, de atracción y repulsión de los que la creación artística y literaria son puente y obligado pasaje, pero también lugar de encuentro y síntesis. El umbral, gracias al cual se comunican, participa de la ambigüedad del cruce, es celebración de la articulación que no termina de abrirse ni de cerrarse, convocatoria para que lo íntimo perciba el exterior y para que las diferencias entre ambos sean evidentes y se acepten. Gracias al umbral se mantiene una apertura hacia otros horizontes. Su función, aun fijando límites que se pueden atravesar, es articulada, supone una disposición al contacto exterior, hacia la transición a otro espacio lo que le da una sugerente inestabilidad.

La intencionalidad del sujeto define, pues, la objetividad de las cosas y toda descripción del espacio, incluso en las proyecciones cartográficas, atenuadas a reglas codificadas como planos, mapas y planisferios, no son otra cosa que el resultado de las convenciones por las cuales el *medium* se disimula entre el objeto y la representación científica. En esta perspectiva se puede llegar a decir que la geografía es una metáfora, en tanto representa hechos social y existencialmente relevantes bajo la forma de la abstracción de un territorio. La «lectura» de un mapa, por muy detallado que sea, no proporciona por sí misma la ilusión de la

¹³ F. Bollnow, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, 1969, pág. 113.

¹⁴ VV.AA., «La plaza pública: un espacio para la cultura», *Culturas*, vol. V, núm. 4, París, UNESCO, 1978.

representación a la que invita. Detrás de la abstracción está la seguridad de que un signo, un topónimo o el nombre de una calle en el nomenclátor urbano, el trazado rectilíneo o circular de un plano no hace sino esconder una realidad de cuya vitalidad simbólica y su sentido secreto no existen dudas, a las que la imaginación da su inevitable complemento. ¿No decía acaso Robert Luis Stevenson que «no hay mejor materia para un sueño que un mapa»?

EL VACÍO Y SUS SIGNOS AMENAZADORES

Desde los albores de la historia, el vacío, la carencia de un espacio propio, se ha presentado bajo signos amenazadores. Mientras no existe el bosquejo conceptual que lo ordene, todo espacio desconocido inspira desconfianza, no exenta de cierta ambigua atracción por los misterios que puede encerrar. Ante el ser humano desfilan formaciones incomprensibles que le inspiran terror o admiración, atracción o rechazo y de las que siente la imperiosa necesidad de apropiarse.

Tomar posesión del espacio circundante ha sido, pues, el primer signo de toda civilización. Claude Lévi-Strauss explica el nacimiento de la cultura como el resultado del shock que provoca en el hombre primitivo el enfrentamiento con el caos abigarrado, pleno, confuso y extraño de la naturaleza, tal como se presenta ante sus ojos¹⁵. En ese enfrentamiento se empieza por establecer una perspectiva. Una planta, un árbol, la montaña que se recorta en el horizonte, la casa o la choza en la que se vive, se ordenan en un diorama que va integrando el entorno como vivencia y donde se establece una geometría que no determina solamente la configuración de espacios y de formas en una dimensión matemática, sino que además le da un sentido, transformando el mundo en universo simbólico. Con palabras sencillas, Kenneth Clark inicia su obra *El arte del paisaje* recordando que:

Estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que tienen una vida y una estructura diferente de la nuestra: árboles, flores, hierbas, ríos, montes, nubes. Durante siglos nos han inspirado curiosidad y temor. Han sido objeto de deleite. Las hemos vuelto a crear en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo¹⁶.

En la visión cosmogónica de un indígena consustanciado con su medio, en la del artista que se apropia estéticamente de su alrededor, en la del explorador admirado o sorprendido por la realidad que descubre o en la del colonizador que verifica la extensión de su dominio, hay siempre una representación del espacio que organiza la realidad en función de la perspectiva que la guía. Pero

¹⁵ C. Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, París, Plon, 1983. La misma idea aparece en *Race et histoire*, París, UNESCO, 1952; y en *Anthropologie structurale*, París, PLON, 1958.

¹⁶ K. Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pág. 13.

ese interés, al ser diverso según los puntos de vista asumidos, establece profundas diferencias entre las visiones de una misma realidad. Por lo pronto, la del artista buscando extraer del caos una visión sensible e inteligible, ya que «todo arte tiende a establecer sus límites en el espacio y a controlarlo de un modo u otro, por sus propios medios y estableciendo sus reglas en el contorno»¹⁷.

La naturaleza desnuda, no embellecida por el trabajo y el arte provocaba en el pasado cierto horror; asustaban los abismos y las cumbres que ahora se escalan con embelesamiento; los bosques estaban poblados de una temible aura que desacralizaron los paseantes románticos. El mismo Kenneth Clark sugiere que el hombre «ha ido humanizando el paisaje» y Michel Collot que el género descriptivo, género en su origen poético, ha hecho de la experiencia del hombre en la naturaleza su traducción representativa en paisaje¹⁸.

La pintura como la literatura delimita y embellece el espacio que representa como naturaleza, a la que domestica para transformarla en paisaje, el topos amable de su contorno, lo que transforma en cultura en el sentido etimológico de la palabra: cultivo. Sin llegar a sostener que «donde no está el hombre, la naturaleza es estéril» —como propone William Blake en sus «Proverbios del infierno»¹⁹— es evidente que la naturaleza ha tenido que ser manipulada literariamente de muy distintas formas hasta poder llegar a ser el paisaje y el asiento cultural con que se la asume. Por ello, la cordillera de los Alpes fue una presencia amenazadora en Europa, hasta que un poeta como Petrarca y un filósofo sentimental e ilustrado como Albert Von Haller describieron su hasta entonces inexpresada belleza.

Apropiación artística que lleva a Pedro Laín Entralgo a sostener que el paisaje castellano ha sido inventado por los escritores. Son Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Azorín (ninguno de ellos, por otra parte, era castellano) quienes han forjado literariamente los tópicos del paisaje con que se identifica Castilla²⁰. El espacio imaginario resultante puede reflejarlo, trascenderlo o desmentirlo; en todo caso lo significa y enriquece.

Ello hace patente la topofilia que todo paisaje puede llegar a suscitar. Entendemos por topofilia «el modo como los seres humanos reaccionan a su entorno, la forma en que lo perciben y el valor que le otorgan», donde se funden los conceptos de «sentimiento» y de «lugar»²¹. La palabra topofilia es un neologismo, útil en la medida en que puede definirse con amplitud para incluir los vínculos afectivos del ser humano con el entorno, lazos que difieren en intensidad, sutileza y modo de expresión. Aunque difuso como concepto, es vívido y concreto en cuanto experiencia individual, suerte de «visión del mundo» o cosmovisión no solo personal sino en buena parte social, ya que está estructurada como actitud y sistema simbólico de creencias colectivas y de una cultura y una visión estética compartida. Mundo mental de adhesión que media entre las personas y la reali-

¹⁷ Le Corbusier, «New world of space», *Horizon*, núm. 106, London, Octubre, 1948.

¹⁸ M. Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, París, José Corti, 2005.

¹⁹ W. Blake, *Poemas proféticos y prosas*; Barcelona, Barral Editores, 1971, pág. 102.

²⁰ P. Laín Entralgo, «Un paisaje y sus inventores», *Arbor*, Madrid, 1967.

²¹ Yi-Fu Tuan, *Topofilia*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2007, pág. 13.

dad externa, entorno que se concentra como ninguno en el intenso sentimiento de topofilia, espacios compactos y reducidos —como puede ser una isla, un hogar, la aldea nativa o la ciudad en que se vive— llegan a encarnar.

LA NECESIDAD DEL LÍMITE

En ese habitar un espacio, en la construcción progresiva del campo de la existencia se aborda el problema de fijar direcciones y sentidos. Construir y habitar concretan el lugar, el *topos*; al describirlo lo trasciende en *logos*. Esta dimensión lingüística se traduce en la apertura conceptual a metáforas espaciales que impregnan el lenguaje cotidiano, hecho de expresiones como «sentido común», «perspectivas de futuro», «distancia interior», «línea del partido», «tener un horizonte en la vida», «dirección clara», «estar desorientado», terminología de superficies que se abre a una rica polisemia. La experiencia del espacio se confunde con su representación concreta en las expresiones no siempre literarias como «descenso a los infiernos», estar en «las alturas», «clase alta», «salarios bajo», referencias espaciales que demuestra hasta qué punto el lenguaje es una intuición a priori de la razón, como ya sospechaba Kant.

Gérard Genette habla de un «verdadero campo de nociones»²², que se traduce en las técnicas y códigos del lenguaje de la perspectiva pictórica y escultórica, en los planos y el montaje cinematográfico, a los que podríamos añadir los «espacios virtuales» creados por la informática.

En todo caso, el espacio no es nunca neutro. Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo espacio configurado. El territorio se mide, divide y delimita para mejor controlarlo, a partir de nociones como horizonte, límite, frontera, confín y el espacio vital se abre a nuevas relaciones de dominio, de trasgresión y a formas de diferenciación espacial que pueden ser tanto naturales y espontáneas como artificiales o de dominación.

Zonas fronterizas, recintos sagrados, territorios míticos, fronteras políticas, «fronteras vivas», «procesos expansivos», reductos inaccesibles o prohibidos, tierra prometida, prácticas fundacionales territoriales, surgen de este proceso de división y fragmentación del espacio y de la idea, tan difícilmente de erradicar del espíritu humano, de «la necesidad de la existencia de límites».

En este contexto, cobran importancia las funciones de la orientación, esos referentes de profunda significación simbólica como son los «puntos cardinales» —Norte, Sur, Este y Oeste— y los de la situación axial de todo objeto en el espacio: la cruz marcando direcciones que todo observador puede desplegar a partir de su punto de vista y de su localización personal en el espacio.

Punto de vista que es inseparable de la noción de horizonte. Si quedaran dudas sobre la íntima relación de objeto y sujeto, de interior y exterior que todo

²² G. Genette, *Figures I*, Seuil, París, 1966, pág. 106.

espacio conlleva, la noción de horizonte la dispararía. En efecto, el horizonte se configura a partir de un sujeto y no tiene realidad objetiva. Aunque no puede ser localizado en ningún mapa, el horizonte acompaña toda percepción de un paisaje en esa mezcla de «dentro y fuera» que resulta del encuentro de una mirada con el mundo exterior, en el metafóricamente llamado «punto-yo».

El espacio es uno y comprende los mundos del dentro y del fuera en ese intercambio en que se funda todo trazado de la línea del horizonte. Claro está que su función en la organización del campo de la percepción es ambigua, ya que el campo que delimita en el territorio interior en el que el paisaje se estructura como conjunto estable, varía fácilmente. El horizonte se aleja, cambia con el movimiento en el espacio, sea cual sea la dirección elegida. Si bien el horizonte es inasible, ayuda a configurar un espacio orientado, al dividir el mundo entre cielo y tierra, arriba y abajo, cercano y lejano. Es más, le da sentido, lo que significa, como bien ha señalado Michel Collot, que:

Todas estas direcciones dan un sentido no sólo al espacio, sino a la existencia misma y tienen un valor simbólico que no ha pasado desapercibido a los poetas: «profundidad del espacio, alegoría de la profundidad del tiempo», escribía Baudelaire. La amplitud de la mirada corresponde a la amplitud de la vida. El horizonte está vinculado sobre todo a la dimensión del porvenir del proyecto y del deseo; el ser humano es un «ser de lejanías» y tiene necesidad de una lejanía que, como el horizonte, quede al mismo tiempo a la vista pero siempre alejado, para orientar y sostener el impulso de su existencia²³.

ESPACIO Y CREACIÓN LITERARIA

El esfuerzo actual del espacialismo por relativizar y hacer cambiante el espacio de la física, ha existido, por el contrario, desde siempre en la creación literaria. La emergencia del espacio subjetivo se produce espontánea y — nos atreveríamos a decir — inevitablemente en el texto novelesco. Esta invención le confiere una realidad propia que el lector acepta sin dificultad, en la medida en que el espacio verbal del yo narrador es «un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve»²⁴, construcción estilística hecha de reiteraciones, alusiones, paralelismos y contrastes que fundan el «lugar de la ocurrencia», donde los personajes están y, por lo tanto, son.

El estar determina el ser, relación que la crítica ha traducido en general en los análisis sobre paisajes, ambientes, descripciones que forman parte del espacio novelesco, espacio que supone el lugar donde se desarrolla la intriga, verdadera red de relaciones suscitadas por el propio texto. Como ha precisado Jean Weisberger:

²³ M. Collot, «Horizon et poésie», *Poésie-Espace*, Bruxelles, Maison Internationale de la Poésie, 1990; pág. 133.

²⁴ R. Gullón, *Espacio y novela*, ob. cit., pág. 2.

El espacio de la novela es en el fondo sólo un conjunto de relaciones entre lugares, el medio, el decorado de la acción y las personas que ésta presupone, es decir, el individuo que cuenta los acontecimientos y las gentes que participan en ellos²⁵. Si no siempre un paisaje contemplado traduce un estado de ánimo, el espacio suele estar ligado a la psicología de los personajes y condiciona su carácter. *Le dehors est notre patrie* —resume el poeta libanés Salah Stetie, para añadir— «Poetas, somos un pueblo del exterior. El espacio en sus tres dimensiones es el más común de nuestros sueños. Amamos lo que se mueve en el espacio y lo que se mantiene inmóvil»²⁶.

El «exterior como patria» es evidente en las llamadas novelas de la tierra (*Doña Bárbara* y *Canaima* de Rómulo Gallegos) y en la creación de «territorios» míticos como Comala en la obra de Juan Rulfo, Santa María en la de Juan Carlos Onetti o Macondo en el universo de Gabriel García Márquez. Pero no todo exterior es «patria». Puede ser también desarraigo y exilio en la proyección metafórica de la búsqueda del espacio a través del motivo narrativo del viaje.

La relación del arte con el espacio puede fundarse en el horror al vacío y en la eliminación de todo intersticio que preconiza el barroco, en el punto de vista del behaviorismo y de «la escuela de la mirada» del *nouveau roman* o en la significación del «espacio en blanco» de las expresiones artísticas contemporáneas, esa «nada, anterior a todo nacimiento», de la que habla Kandinsky en la pintura y que Maurice Blanchot define para la literatura como «soledad esencial».

Pero el espacio novelesco, el lugar, es, sobre todo, «otro sitio» complementario del sitio real desde el cual es evocado. La ficción, como precisa Michel Butor, *dépaysé*²⁷. El espacio novelesco puede ser la construcción de un espacio auto justificado y cerrado, como las figuras de la biblioteca y el laberinto en la obra de Jorge Luis Borges o espacios de figuración simbólica, paralelos y engañosos, multiplicados al infinito para desorientar como El castillo de Kafka, espacio paradójal por excelencia.

El espacio puede estar confinado en una ciudad (*Ulises* de James Joyce, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, *La región más transparente* de Carlos Fuentes), en la variedad de su catalogación alegórica (*Las ciudades invisibles* de Italo Calvino) o en la creación de «zonas» en *62, Modelo para armar* de Julio Cortázar y en las novelas de Juan José Saer. El espacio puede ser cerrado, la habitación de una pensión en *El pozo* de Juan Carlos Onetti o de un hotel en *L'Enfer* de Henri Barbusse. El espacio puede ser «comunicante» a través de las «galerías secretas» o la «continuidad de los parques» del citado Cortázar o causa de la disolución del personaje en el espacio selvático como propone La voragine de José Eustasio

²⁵ J. Weisberger, *L'espace romanesque*, Editions L'age d'homme, Lausanne, 1978, pág. 14.

²⁶ S. Stetie, «Ariane, notre soeur», *Poésie-Espace*, Bruxelles, Maison Internationale de la Poésie, 1990, pág. 30.

²⁷ M. Butor, «El espacio de la novela», *Sobre literatura II*, Barcelona, Seix-Barral, 1967, pág. 54.

Rivera. Finalmente, en la poesía pampeana de Jules Supervielle, se puede vivir «el vértigo horizontal» de la extensión.

El «espacio-refugio» de un cierto tipo de literatura, transformado en el «temible espacio-refugio donde algunos artistas y escritores actuales han construido sus laberintos» de que habla Gérard Genette²⁸, confirma la topología desconcertante de un mundo donde el espacio euclidiano ha sido neutralizado por las nociones del espacio-curvo, de las complejas relaciones entre espacio y tiempo y la presencia de la cuarta dimensión y, sobre todo, por la yuxtaposición espacio-temporal de los recursos de la narrativa contemporánea. Basta pensar en la superposición de espacios, en la irrupción de recuerdos, en ese «medio indeterminable, donde erran los lugares» del espacio prustiano analizado por Georges Poulet²⁹.

Todo espacio que se crea en el espacio del texto instaura una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad en lo que es la continuidad exterior del espacio mental. En resumen, en lo que es la creación de un espacio estético. En estos casos, el escritor «gana espacio» —como decía Rainer María Rilke— al crear nuevos espacios. Donde termina un espacio real, empieza el espacio de la creación. Gracias a estos autores la dimensión ontológica del espacio integra la dimensión «topológica» como parte de una comunicación y tránsito natural del exterior al interior y viceversa.

Este espacio creado invita a los «topo-análisis» del «espacio feliz» que propone Gaston Bachelard en *La poétique de l'espace* y en *La terre et les rêveries du repos*, a los estudios críticos sobre el «espacio del texto» de Georges Poulet y de Maurice Blanchot y a los del «espacio genético y espacio plástico» de Francastel y de «la mirada en el espacio» de Jean París. Gracias a estos autores la dimensión ontológica del espacio integra la dimensión «topológica» como parte de una comunicación y tránsito natural del exterior al interior y viceversa.

Estos modos de organizar el mundo según circunstancias creativas que generalmente son tan dinámicas como envolventes, pero en todo caso subjetivas e interiorizadas, se traducen también en el espacio novelesco resultado de una tensión, de una escisión y de una disconformidad con lo real.

Los impulsos de cambio y de creación de «otra realidad» se traducen en sueños, utopías generadoras de espacios alternativos o de simple evasión, pasajes sutiles de los planos reales a los fantásticos, esos planos que invitan al «juego de espacios» de *Utopiques* en la obra de Louis Marin y cuyos signos se reconocen sin dificultad en buena parte de la narrativa hispanoamericana contemporánea, cuyos autores no serían otra cosa que «buscadores de utopías»³⁰.

²⁸ G. Genette, ob. cit., pág. 102.

²⁹ G. Poulet, *L'Espace proustien*, París, Gallimard, 1963.

³⁰ En F. Aínsa, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977, hemos desarrollado esta tesis.

LA TOMA DE POSESIÓN DEL ESPACIO AMERICANO

El espacio americano se apareció desde el primer momento a los ojos de Occidente como un lugar o conjunto de «lugares posibles» para el despliegue de un prodigioso imaginario geográfico. América, a partir de su descubrimiento, se convierte en «un nuevo vivero de imágenes», utilizando la feliz imagen de José Lezama Lima: «Desde su incorporación a la historia occidental, el Nuevo Mundo entrelaza íntimamente el mito clásico y la nueva utopía»³¹.

En América, en los primeros años de la conquista —recuerda Lezama— «la imaginación no fue «la loca de la casa» sino un principio de agrupamiento, de reconocimiento y legítima diferenciación». En la medida que se desconocía su articulación interna, el vacío primordial del espacio inédito ofrecía una predisposición cosmológica a la creación demiúrgica.

Su propia indeterminación era una invitación a conquistarlo y a «bautizarlo» con palabras nuevas, apasionantes grafías con las que se construyeron progresivamente los paisajes arquetípicos con que ahora se lo caracteriza. Gracias al proceso que va del topos al logos se fueron haciendo inteligibles los conceptos y las nociones que permitieron la puesta del Nuevo mundo en perspectiva y la fundación de una auténtica geopoética latinoamericana. No otra cosa proponemos desde estas palabras iniciales a vuestras deliberaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F., *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
 ARDAO, A. *Espacio e inteligencia*, Caracas, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, s/f.
 ARISTÓTELES, *Física*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, Colección Austral, 1949.
 BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, FCE, 1965.
 BLAKE, W., *Poemas proféticos y prosas*, Barcelona, Barral Editores, 1971.
 BOLLNOW, F., *Hombre y espacio*, Editorial Labor, Barcelona, 1969.
 BUTOR, M., «El espacio de la novela», *Sobre literatura II*, Barcelona, Seix-Barral, 1967.
 BUTTIMER, A., «Home, reach and the sense of place», *The Human Experience of Space and Place*, Nueva York, St. Martin Press, 1980.
 CLARK, K., *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
 COLLOT, M., «Horizon et poésie», *Poésie-Espace*, Bruxelles, Maison Internationale de la Poésie, 1990.
 — *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, París, José Corti, 2005.
 DURAND, G., *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, París, Dunod, 1969.
 GENETTE, G., *Figures I*, Seuil, París, 1966.
 HALL, H., *La dimension cachée*, París, Seuil, 1971.
 LAÍN ENTRALGO, P., «Un paisaje y sus inventores», *Arbor*, Madrid, 1967.

³¹ J. Lezama Lima, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

- LE CORBUSIER, «New world of space», *Horizon*, núm. 106, London, Octubre, 1948.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Race et histoire*, París, UNESCO, 1952.
- *Anthropologie structurale*, París, PLON, 1958.
- *Le regard éloigné*, París, Plon, 1983.
- LEZAMA LIMA, J., *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MALDINEY, H., «Topos–Logos–Aisthèsis», *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia, 1996.
- MATORÉ, G., *L'Espace humain*, París, La Colombe, 1962.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- MICHAUX, H., *Oeuvres complètes I*, París, Pléiade, 1998.
- POULET, G., *L'Espace proustien*, París, Gallimard, 1963.
- SEAMON, D., *Senses of place*, Londres, Silverbrook, 1985.
- STETIE, S., «Ariane, notre soeur», *Poésie-Espace*, Bruxelles, Maison Internationale de la Poésie, 1990.
- TUAN, Yi-Fu, *Topofilia*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2007.
- VV.AA., «La plaza pública: un espacio para la cultura», *Culturas*, vol. V, núm. 4, París, UNESCO, 1978.
- WEISBERGER, J., *L'espace romanescque*, Lausanne, Editions L'age d'homme, 1978.

PARTE II
RECORRIDOS PANORÁMICOS
DE LA LITERATURA HISPÁNICA

CAPÍTULO 2

Espacios simbólicos en el motivo literario y pictórico de la *amada ingrata*

LORENA CASTILLA TORRECILLAS
Universitat Autònoma de Barcelona

El motivo pictórico y literario de la penitencia de la *amada ingrata* se ocupa de los castigos a los que es sometida una dama debido a su falta de misericordia hacia las insistencias de su pretendiente. A lo largo de este estudio, podremos ver representadas estas condenas adaptadas a cada época, tanto la penitencia como el contexto, sobre todo en lo que refiere al paisaje.

EL POSIBLE ORIGEN DEL MOTIVO

Remontándonos al inicio de las interpretaciones que hemos abarcado, nos encontramos con el idilio XIII de Teócrito, «L'amant» (III a. C.). Esta historia nos presenta al joven Heracles enamorado de un bello, aunque ingrato, Hilas que lo desprecia provocando que se decida por el suicidio, no sin antes recordarle al susodicho lo efímero de su belleza, pues «la rosa es linda y el paso del tiempo la marchita»¹. El desdichado, sin embargo, pide un último ruego a su enamorado, cuyo incumplimiento será el desencadenante de su castigo: «cuando al salir al infeliz a tus puertas veas colgado, no pases de largo, sino quédate y llora un breve

¹ M. Brioso Sánchez, ed., *Bucólicos griegos*, Madrid, Akal, 1986, pág. 246. El asunto ha sido también citado por B. Morros en G. de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, págs. 429-438.

instante, y luego de derramar tus lágrimas líbrame de la cuerda, envuélveme y cúbreme con las ropas de tu propio cuerpo y bésame por última vez [...], y así, con un beso, te librarás de mí»².

En su camino habitual a los baños públicos, Hilas es víctima de la caída de una estatua de Eros, «dios que había ultrajado»³. Así se cumple el castigo, en este caso, basado en el *ojo por ojo*, en la muerte por Amor, pues es este el fin moral de la historia: «regocijaos, vosotros que amáis, pues el que odiaba recibió la muerte. Y amad, vosotros los que odiáis, pues el dios sabe hacer justicia»⁴.

Los estudios que actualmente interpretan este motivo remontan su inicio no a Teócrito, sino al libro xiv de la *Metamorfosis* de Ovidio (año VIII), concretamente, al *exemplum* de Pomona y Vertumno, que inserta la fábula de «Iphis y Anaxárete»⁵. El continuo desprecio de la protagonista, reconocida divinidad romana que cultiva los jardines de Proca, no hace más que atraer pretendientes, entre quienes destacará Vertumno, quien utiliza sus cualidades metamórficas para acercarse a ella, transformándose en figuras representativas de la masculinidad, como un segador o un escardador de vides⁶, hasta que decide transformarse en una anciana⁷. En un encuentro nada casual en los jardines —un lugar también frecuentado para el ocio, además de los baños públicos vistos anteriormente—, intenta convencer a Pomona contándole la historia de «Iphis y Anaxárete», protagonizada por la descendiente del noble linaje de Teucro de quien Iphis, de procedencia humilde, está perdidamente enamorado. Al igual que el protagonista de Teócrito, su desesperación culminará en el suicidio, no sin antes dedicarle unas palabras: «vences, efectivamente, y muero con gusto. ¡Ea, alégrate, mujer de hierro! [...] y no te llegará a ti un rumor como mensajero de mi muerte; yo mismo, no lo dudes, estaré aquí y me contemplarás personalmente, para que con mi cuerpo exangüe alimentes tus crueles ojos» (vv. 706-716).

Es aquí distinta la reacción de Anaxárete que, frente a la frialdad de Hilas, decide presenciar el funeral de Iphis: «Veamos el triste entierro» y subió al piso de arriba de amplias ventanas y, apenas había visto bien a Iphis colocado en el féretro, se le quedaron rígidos los ojos, y la tibia sangre huye de su cuerpo, en el que se ha introducido la palidez, y al intentar girar su rostro tampoco pudo hacerlo, y poco a poco se apodera de sus miembros la piedra que anteriormente estaba en su duro corazón» (vv. 751-759). La apelación a la *mujer de hierro* y la transformación de la joven en una roca no es casual, Gómez Bedate comenta en

² Brioso, ob. cit., pág. 246.

³ *Ibid.*, pág. 247.

⁴ *Ibid.*, págs. 247-248.

⁵ P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2011, págs. 622-697.

⁶ *Ibid.*, vv. 644-652.

⁷ Sospechamos que el motivo de la anciana pudiera provenir del ejemplo XIII («De canicula lacrimante») de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, tal como sugiere C. Segre, «El cuento de Nastagio degli Onesti (Dec. V VIII): Los dos tiempos de la visión» en *Semiótica filológica: textos y modelos culturales*, Universidad de Murcia, 1990, pág. 83.

su artículo que este ejemplo «participa de la dura calidad de la piedra (in lamine duro), que es la imagen exterior del corazón de la amada ingrata»⁸.

Pomona, finalmente, se convence y cede ante los amores de Vertumno. Así, nos permitimos concluir que la intención de este ejemplo es que las mujeres de la época se ablandaran ante la insistencia de sus pretendientes⁹.

LA AMADA INGRATA EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

Son numerosos los textos que tratan este motivo y que no analizaremos aquí por cuestiones de espacio. Algunas de estas recreaciones incluyen el tratado de amor cortés de Andreas Capellanus, *De arte honesti amandi*, publicada en el siglo XII¹⁰. Probablemente posterior, aunque dentro del mismo siglo, se publicó la *Patrologia Latina* (CCXXII, col. 734, *Flores* de Hélinand de Froidmont), además de la obra de Vincent de Beauvais, *Speculum historiale* (cap. 108, libro XIX).

Con el fin de cumplir con el estudio de la significación del espacio, hemos considerado la obra de I. Passavanti, *Lo specchio de la vera penitenza*, concretamente el capítulo segundo de la tercera distinción, titulado «Dove si dimostra come la paura ritrae altrui della penitenza». Es a partir de esta obra donde se inicia el castigo de ultratumba, «in questa vita si punisce per la penitenza; nell'altra per la divina iustizia»¹¹. La historia sucede en Niversa, en el turno de noche de un joven carbonero, el pobre y religioso Helinando. Sin previo aviso, unos gritos despiertan su curiosidad, cuando observa a una doncella desnuda, perseguida por «uno cavaliere in su uno cavallo nero, correndo, con uno coltello ignudo in mano», que de su «bocca, e degli occhi, e del naso del cavaliere e del cavallo usciva una fiamma di fuoco ardente»¹². La muchacha, presa de la desesperación, se precipita a una fosa, hasta que finalmente es atrapada y apuñalada «per lo mezzo del petto col coltello che tenea in mano»¹³, repitiendo la escena durante dos noches más.

El carbonero descubrirá, tras alertar al conde de la provincia, que se trata de Giuffredi, un joven de Niversa que persigue eternamente a Beatrice, esposa de Berlinghieri, con quien cometió adulterio sin confesar por el que pagan, eternamente, la pena del Purgatorio. Cabe comentar que la moral de esta historia

⁸ P. Gómez Bedate, «El castigo de la amada ingrata en Ovidio (*Metamorfosis*, XIV, 610-770), Boccaccio (*Decamerón*, V, 8) y Garcilaso de la Vega ('Oda a la flor de Gnido')» en *La Torre* (Revista general de la Universidad de Puerto Rico), año XXIII, números 89-90, julio-diciembre de 1975, pág. 16.

⁹ Debemos recordar que G. de la Vega, uno de nuestros poetas renacentistas más prolíficos, elaboró la reconocida «Ode ad Florem Gnidi» o «Canción V», que se refiere a la historia de Iphis y Anxárete, en concreto a la transformación del protagonista. En *Obra poética y textos en prosa*, B. Morros, ed., Barcelona, Crítica, 1995.

¹⁰ Hemos extraído este dato de D. Cast, «Boccaccio, Botticelli y la historia de Nastagio degli Onesti», en VV. AA, *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2002, págs. 71-85.

¹¹ I. Passavanti, *Lo specchio de la vera penitenza*, Florencia, Felice de Monnier, 1863, págs. 42.

¹² Passavanti, ob. cit., pág. 47.

¹³ *Ibid.*

no se centra en el pecado de la carne, sino que se extiende a todos los pecados de la tierra, según la moraleja: «Molte altre sono le nostre pene. Pregate Iddio per noi, e fate limosine e dire messe, acciò che Dio alleggeri i nostri martirii»¹⁴.

El motivo adquiere, con esta obra, un modelo que será representado y adaptado a lo largo de las formas literarias y pictóricas hasta la actualidad, una de ellas será *Nastagio degli Onesti*, inserta en la octava *novelle* de la quinta jornada del *Decamerón*, de G. Boccaccio. Filomena cuenta la historia de Nastagio, un joven nacido en la ciudad Rávena que se enamora —como Vertumno— de la hija de un noble, Paolo Traversari. Nuestro protagonista recibe una gran herencia con la que intenta seducir a su amada, siendo continuamente ignorado. Similar al desprecio y belleza de Heracles, «tanto cruda e dura e selvatica gli si mostrava la giovinetta amata, forse per la sua singular bellezza o per la sua nobilità sí altiera e disdegnosa divenuta, che né egli né cosa che gli piacesse le piaceva»¹⁵. Arruinado casi económica y espiritualmente, y aconsejado por sus amigos, Nastagio decide aislarse en Chiassi, «un luogo fuor di Ravenna forse tre miglia»¹⁶, que representará, de nuevo, un espacio similar a los jardines de Proca, tradicionalmente propicios para las visiones.

A mediodía, tiempo opuesto a la medianoche de Passavanti, Nastagio se adentra media milla en el pinar y escucha, como Helinando, los terribles gritos de una mujer:

subitamente gli parve udire un grandissimo pianto e guai altissimi messi da una donna; [...] una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiada dalle frache e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; e oltre a questo le vide a' frianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un cosier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciado¹⁷.

S. Botticelli, elaboró en 1483 cuatro temples sobre tabla (de 83x138cm) que recrearon esta historia. Las tres primeras se encuentran expuestas actualmente en el Museo del Prado como *Escenas de Nastagio degli Onesti* —con su correspondiente numeración— y la cuarta en la colección privada del marqués de Pucci, en Florencia¹⁸. La escena que describimos se encuentra en la primera tabla y guarda

¹⁴ Passavanti, ob. cit., pág. 48.

¹⁵ G. Boccaccio, *Decamerón*, Einaudi, Turín, 1992, edición de V. Branca, págs. 671-672, 4-6.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 673, 11.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 674-675. V. Branca anota en su edición distintos aspectos relacionados con la *Divina Commedia* de Dante, como la mención de la familia Traversari (pág. 671, nota 4), en el *Purgatorio* dantesco: xiv, 107-108, la analogía del pinar de esta *novelle* con la indicada en el Dante: *Purgatorio* XXVIII la relación con la inmersión en el pinar en el Paraíso dantesco (pág. 674, nota 2), y sobre el mes de mayo «Maggio, in generale la primavera, erano le stagioni classiche per le visioni, specie d'amore» (pág. 673 nota 9).

¹⁸ *Colección Cambó*, Sala Sant Jaume de la Fundació Caja Barcelona, Madrid, Ministerio de Cultura, 31 de enero al 31 de marzo de 1991, págs. 211-217.

algunas diferencias, pues el caballo persecutor es negro en la *novelle* y blanco en el cuadro, al igual que el caballero es oscuro en la narración y en la pintura destaca por una capa roja y una armadura dorada. Es probable que los cambios se deban a que Botticelli prefiriera destacar al caballero como destaca la dama, obviando las tendencias renacentistas, a diferencia de Boccaccio, que parece tomar como punto de partida el origen infernal al que ya apuntaba Passavanti.

Nastagio intenta detener la carnicería, pero Guido degli Anastagi¹⁹, el persecutor, le explica su inquietante historia. Este noble de la misma ciudad sufrió la indiferencia de la muchacha, incluso tras su suicidio y, como castigo divino, ambos vagarían en una incesante persecución durante tantos años como meses fue ignorado²⁰, escena que podemos observar en la segunda tabla de Botticelli. Nastagio decide aprovechar la visión para organizar un banquete que podemos observar claramente en la tercera tabla, donde la familia Travesari y su amada son testigos de la escena que les hace recapacitar, como a Pomona, casándose al domingo siguiente con el insistente protagonista²¹. El lugar de la ceremonia no se describe en el relato, sin embargo, Botticelli lo recrea en la cuarta tabla, al aire libre, donde se unen ambos linajes.

RECREACIONES DEL MOTIVO EN EL SIGLO XIX

Jeremiah Curtin halló, a finales del siglo XIX²², una tradición oral irlandesa en la que una anciana le cuenta a un fraile la historia más impactante que ha vivido. Al parecer, mientras ordeñaba sus vacas antes de una tormenta, observó: «una mujer blanca como el cisne que se mece sobre las olas. [...] No tardé en ver a dos mastines que perseguían a la mujer. Dos yardas de sus lenguas se les enredaban en el cuello, y de la boca les salían bolas de fuego, y eso me maravilló enormemente. Y detrás de los perros vi un carruaje negro tirado por caballos, del que salían bolas de fuego por todos lados»²³.

Se produce, de nuevo, la persecución protagonizada por un jinete que es esta vez el Diablo, y no el amante martirizado, un sacerdote que intimó con una mujer. No debemos eludir, sin embargo, el detalle de los perros que escupen fuego, pues podría tratarse de una lectura de Passavanti.

¹⁹ Según Segre, ob. cit., pág. 85, «Nastagio degli Onesti, Guido degli Anastagi: [es] el mismo nombre convertido en patronímico. Nastagio y Guido son una misma persona». Además, D. Cast, ob. cit., pág. 79, apunta que comparten características como la procedencia o el rechazo de la amada.

²⁰ Segre, ob. cit., pág. 90, opina que la ideología medieval cristiana se aleja de este *exemplum*, pues el castigo no se obtiene por el suicidio, como era habitual, sino por «haber considerado mérito lo que era culpa».

²¹ Boccaccio, ob. cit., pág. 679, 41.

²² J. M. Pedrosa, «La *Novella de Nastagio* (*Decamerón* V. 8) entre sus paralelos: un *exemplum* de Cesáreo de Heisterbach, una superstición andaluza, una leyenda irlandesa», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 12, 2006, pág. 183.

²³ *Ibid.*, pág. 184.

Siguiendo la tradicional persecución, G. A. Bécquer recreó el motivo en una de sus reconocidas leyendas, «El monte de las ánimas (leyenda soriana)»²⁴. Según el estudio de J. Estruch, Bécquer utilizó los mitos folclóricos «del cazador maldito, el de los templarios, [...] y el del castigo de la mujer coqueta», que aquí nos concierne, «uno de los temas básicos de su narrativa: el de la mujer que impulsa al hombre a una transgresión que será castigada con la muerte o la locura [...] la culpable recibe un doble y terrible castigo: primero la muerte, provocada por el miedo, y después la persecución eterna»²⁵.

La leyenda cuenta cómo Alfonso, primogénito de los condes de Alcudiel, detiene su marcha para evitar el Monte de las Ánimas la noche de difuntos. Beatriz, la incrédula *amada ingrata* y prima del protagonista, escucha la historia que este le cuenta, de cómo se enfrentaron los templarios y el ejército de Soria, concluyendo en una carnicería que sirvió a los lobos de un «sangriento festín», que parece reproducirse en la capilla abandonada durante las noches de difuntos, donde «corren como en una cacería fantástica»²⁶.

Tras el relato, ambos quedan a solas y Beatriz le pide una banda azul que el caballero describiera anteriormente como la insignia de su alma, y que le obligará a acudir al temido lugar, tras las burlas de cobardía de su prima. Será por la mañana, sin embargo, cuando muera aterrada, «inmóvil, crispada, asida con ambas manos a una de las columnas de ébano del lecho, desencajados los ojos, entreabierta la boca, blancos los labios, rígidos los miembros, muerta, muerta de horror» —como le sucedió a Anaxárete en el entierro de Iphis— tras observar, «sangrienta y desgarrada, la banda azul»²⁷.

Similar a la reproducción del *Decamerón* y de Botticelli, Bécquer recrea el castigo por la ingratitud, situado en un monte, espacio de nuevo significativo para las apariciones, pues según cuentan los testigos, allí se observan caballeros «sobre osamentas de corceles, perseguir como a una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmelenada que, con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso»²⁸.

PAISAJES MODERNIZADOS. LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA

O. García Valdés, poeta y ensayista asturiana, recoge una composición titulada «Nastagio degli Onesti. Botticelli»²⁹, donde recrea el momento de la persecución «como un sueño» (v. 7) que se repite incesantemente, donde sucede la «escena de la caza» (v. 1) y que comparten los dos amantes, que observan «La

²⁴ Fue por primera vez publicada el 7 de noviembre de 1861. En este caso utilizaremos edición de J. Estruch, *Leyendas*, Barcelona, Crítica, 1994.

²⁵ Bécquer, ob. cit., págs. 16 y 28, respetivamente.

²⁶ Bécquer, ob. cit., págs. 116-117.

²⁷ *Ibid.*, pág. 123.

²⁸ *Ibid.*, pág. 124.

²⁹ *Exposición*, Esquíu, Ferrol, 1990, pág. 48.

persecución de un caballero que / azuca hacia la amada los mastines, / abre en canal su espalda / y arrojando a las bestias / las vísceras sangrantes» (vv. 3-7). La amada ingrata, en este caso, no se especifica de forma física, sin embargo, se describe como figurante del paisaje y como partícipe del sueño, pues: «—ella expía y consiente y habita / el mismo sueño—, a la persecución» (vv. 8-9).

No podía ser menos el hoy reconocido género literario del microrrelato, y es R. Pérez Estrada quien realiza dos ocurrentes composiciones. «La Gran Dolorosa del Mar»³⁰ es el título del primer texto, donde un narrador en primera persona describe que ha comprado, bajo facilidades sospechosas, una silenciosa casa frente a «una playa de arena infinita», un paisaje que transmite un sentimiento de «una lejana imposibilidad, una promesa inalcanzable». Desde su nueva morada, observa una escena casi pictórica, «una estampa estática», que reproduce la persecución de una mujer, esta vez «vestida de negro» que es perseguida por unas gaviotas de «una ferocidad impropia de su especie» que, según F. Valls, podría ser una mujer «con ecos de nombre de Virgen, en este caso martirizada por las gaviotas»³¹ y que ocupa el título de la composición.

El siguiente microrrelato se titula «Era la calle y charlábamos». Aquí el protagonista se encuentra inmerso en una conversación sobre matemáticas con la que pretende ocupar la tarde cuando, tras oír jaurías de perros, observa a «una muchacha. Pudorosa y desnuda [que] huía perseguida por los perros terribles». En este caso, encontramos una relación directa con Nastagio, pues el narrador-protagonista pretende intervenir para socorrer a la dama, aunque confiesa sentirse «impotente para defenderla», pues tuvo que desistir cuando «un mastín desgarraba su carne». Como en el poema de García Valdés, el relato pervivirá en los sueños del protagonista. En ambos textos debemos tener en cuenta, sin embargo, que no hay moraleja alguna, sino que, tal como especifica Valls, «lo que primero fue contado en clave literaria por Boccaccio, y luego pictórica a cargo de Botticelli, ahora se nos relata como si de una escena cinematográfica se tratara»³².

La joven pintora argentina Alina Ruth realizó, en 2008, dos recreaciones pictóricas de los cuadros I y II de Botticelli, *Nastagio degli Onesti*. Manteniendo la esencia del motivo, presenta a una muchacha desnuda y pálida —cuyos cortos cabellos y su extrema delgadez contrastan significativamente con la dama renacentista del florentino— que destaca frente a un paisaje de fondo oscurecido,

³⁰ Este texto se recogió en *La sombra del obelisco*, Madrid, Libertarias, 1993. Según F. Valls («La imaginación es un lugar en el que llueve». Primera aproximación a los microrrelatos de Rafael Pérez Estrada», S. Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pág. 161), podría partir de películas como *El fantasma y la señora Muir* (1947) de J. L. Mankiewicz, probablemente solo en cuanto la compra de una casa en la playa y el encuentro con un fantasma. Por otra parte, y según la misma referencia, la persecución realizada por las gaviotas podría basarse en un acontecimiento real, fechado en agosto de 1961, en el que se produjo un singular ataque propiciado por dichas aves. Esta noticia fue recreada en la película *Los pájaros* (1963), de Alfred Hitchcock.

³¹ Valls, ob. cit., págs. 160-161.

³² *Ibid.*, págs. 147-148.

con formas cálidas y geométricas que parecen simular un sueño. Un caballero y sus dos perros carniceros persiguen y, de nuevo, despedazan a la mujer.

La segunda representación muestra la carnicería canina, y cómo Nastagio observa el panorama. En la parte superior de la pintura aparece un caballero sobre un corcel negro, que podría corresponder a la lectura del relato de Boccaccio. El paisaje tiene un aspecto singular en este caso, puesto que parece representarse un espacio similar a una discoteca, una modificación radical, aunque coherente, si se tiene en cuenta la modernización del asunto.

Dos años después de las recreaciones de Ruth, J. M. Ballester elaboró una serie de composiciones tituladas *Espacios ocultos*, donde recreó algunas de las pinturas renacentistas expuestas en el Museo del Prado. La singularidad de estas pinturas radica en que la importancia y el significado de la composición recae irremediabilmente en el paisaje y en cómo las consecuencias de la acción pueden reconstruirla con el bagaje del lector u observador. Un ejemplo es el tercer cuadro, donde se muestran los destrozos de la cena en Chiassi tras presenciar, ambos linajes, la persecución.

CONCLUSIONES

A lo largo de este paseo por las etapas no solo literarias, sino también pictóricas, de este motivo clásico, hemos podido contar con distintas recreaciones adaptadas, cada una, a su época correspondiente. Podemos tomar como inicio, hasta ahora estudiado, el caso del *amado ingrato*, en el *Idilio XIII* de Teócrito, que sitúa la acción en un lugar frecuentado y habitual en la época, el baño público.

Los jardines han resultado ser, desde la referencia de la *Metamorfosis* de Ovidio, y como clásico y propicio lugar para las apariciones, un espacio significativo que tendrá su auge en el relato de Boccaccio y, sobre todo, en los temples sobre tabla de Botticelli, que permanecerá hasta las recreaciones actuales de J. M. Ballester, quien da cuenta de la importancia del contexto y de la visibilidad del resultado de la acción para poder deducirla con sus *Espacios ocultos*.

No menos importante son las recreaciones de Pérez Estrada, quien ha adaptado el motivo clásico a la normalidad más actual situándolos en una calle y una playa que cualquiera podría frecuentar. Del mismo modo, Alina Ruth ha modernizado en su estilo más radical las pinturas del florentino, consiguiendo trasladar el motivo literario y pictórico de la *amada ingrata* a la más sencilla y cotidiana actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- TEÓCRITO, *Idilios*, Antonio González Laso, ed., Madrid, Aguilar, 1963.
 BÉCQUER, G. A., *Leyendas*, J. Estruch, ed., Barcelona, Crítica, 1994.
 BOCCACCIO, G., *Decamerón*, Turín, Einaudi, 1992.

- BRIOSO SÁNCHEZ, M., ed., *Bucólicos griegos*, Madrid, Akal, 1986.
- CAST, D., «Boccaccio, Botticelli y la historia de Nastagio degli Onesti», en VV. AA, *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2002, págs. 71-85.
- Colección Cambó*, Sala Sant Jaume de la Fundación Caja Barcelona, Madrid, Ministerio de Cultura, 31 de enero al 31 de marzo de 1991, págs. 211-217.
- DE LA VEGA, G., *Obra poética y textos en prosa*, B. Morros, ed., Barcelona, Crítica, 1995.
- GARCÍA VALDÉS, O., «Nastagio degli Onesti», *Exposición*, Esquíu, Ferrol, 1990, pág. 48.
- GÓMEZ BEDATE, P., «El castigo de la amada ingrata en Ovidio (Metamorfosis, XIV, 610-770), Boccaccio (Decamerón, v, 8) y Garcilaso de la Vega (“Oda a la flor de Gnido”)», en *La Torre* (Revista general de la Universidad de Puerto Rico), año XXIII, números 89-90, julio-diciembre de 1975, págs. 11-30.
- OVIDIO NASÓN, P., *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2011.
- PASSAVANTI, I., *Lo specchio de la vera penitenza*, Florencia, Felice de Monnier, 1863.
- PEDROSA, J. M., «La *Novella de Nastagio* (*Decamerón* v. 8) entre sus paralelos: un *exemplum* de Cesáreo de Heisterbach, una superstición andaluza, una leyenda irlandesa», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 12, 2006, págs. 179-185.
- PÉREZ ESTRADA, R., «La Gran Dolorosa del Mar»; «La muchacha perseguida por los perros», en *La sombra del obelisco*, Madrid, Libertarias, 1993, págs. 51 y 148.
- SEGRE, C., «El cuento de Nastagio degli Onesti (Dec. v VIII): Los dos tiempos de la visión», en *Semiótica filológica: textos y modelos culturales*, Universidad de Murcia, 1990.
- VALLS, F., «“La imaginación es un lugar en el que llueve”. Primera aproximación a los microrrelatos de Rafael Pérez Estrada», S. Montesa, ed., *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, págs. 143-164.

CAPÍTULO 3

«Dentro en el vergel moriré»: el huerto como espacio erótico en la tradición literaria hispánica

ÁLVARO PIQUERO RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

Si nos propusiéramos realizar un recorrido exhaustivo por la tradición literaria hispánica en busca del motivo del huerto como espacio erótico, las conclusiones a las que podríamos llegar excederían sin duda las pretensiones de este conciso artículo, pues la cantidad de referencias y textos que uno va encontrando a lo largo de la investigación se antoja inabarcable. Así las cosas, los siguientes párrafos se limitarán a presentar una breve aproximación al tema a partir del comentario de una serie de ejemplos clave dentro de la tradición. Todo ello con la firme intención de mostrar que el vergel como espacio connotado sexualmente ha sido —y continúa siendo— una metáfora de uso común y absolutamente arraigada en nuestro acervo cultural.

No obstante, antes de comenzar con el comentario de los textos, debemos conocer siquiera levemente cuáles han sido las distintas significaciones y alegorías relacionadas con el huerto en la literatura y el arte de la Edad Media y el Siglo de Oro.

No cabe duda de que en la época en la que se enmarcan los fragmentos elegidos, muy especialmente en torno al siglo xv, es la imagen sacra del huerto como espacio cerrado, el *hortus clausus* o *conclusus*, la que aparece con mayor fuerza tanto en los testimonios literarios como en los pictóricos, especialmente aquellos que abordan el tema religioso. Este excelso y deleitable jardín se erige, en un primer nivel de interpretación, como un paraíso terrenal (el jardín del Edén), donde alma y cuerpo conviven en perfecta

armonía¹. No obstante, como han defendido la mayor parte de los especialistas en la época, la alegoría del huerto referida a lo religioso encuentra su expresión culminante en la visión del *hortus conclusus* como símbolo de María y de la Inmaculada Concepción de Jesucristo. Así se expresa, por ejemplo, en el canto iv del *Cantar de los cantares*, «huerto cerrado eres, hermana mía, esposa, jardín cerrado, fuente escondida»², o en algunas composiciones religiosas del *Cancionero general* de Hernando del Castillo:

Huerto precioso sagrado,
do mora la Trinidad;
donde el Hijo fue plantado
por la Santa Humanidad,
y el huerto siempre cerrado
fue plantado por la mano
de Espíritu soberano;
y la tierra fuiste vos
donde fue plantado Dios
por hazerse nuestro hermano³.

A raíz de esta metáfora puramente religiosa, aunque sin apartarse absolutamente de ella, este inaccesible y cercado jardín encuentra una significación alegórica complementaria en las composiciones de tema amoroso. Partiendo de la visión del espacio como *locus amoenus*, que no es sino un paraíso terrenal, las producciones literarias de la época no solo presentan el huerto como «lugar ameno», equilibrado y armonioso, sino también como «lugar de amor»⁴. Prados, llanuras y vergeles aparecen por doquier en las composiciones amorosas para enmarcar el encuentro entre dos amantes como símbolo del amor idílico y divino. Evidentemente, esta reunión solo permite que los dos amantes se conozcan de una manera superficial e ideal⁵, con escenas que pronto se tiñen de un marcado neoplatonismo y que conceden más protagonismo al alma que al cuerpo y más espacio a la ideas que a las pasiones.

Pues bien, de manera paralela a esta imagen del vergel como lugar idílico de encuentro amoroso corre otra que, lejos ya de estas castas concepciones judeo-cristianas, exalta el huerto como espacio de gozo y de pasión. En esta concepción erótica, el jardín, así como la propia mujer, es penetrado por el amante, de tal manera que la imagen sacra del *hortus conclusus* se rompe definitivamente y el huerto se convierte en el punto clave de encuentro sexual entre los amantes.

¹ A. J. Sosa-Velasco, «El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca*, 27, 2003, pág. 129.

² E. Orozco, «El huerto de Melibea (Para el estudio del tema del jardín en la poesía del siglo xv)», *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1968, págs. 94-95.

³ Ob. cit., págs. 94-95.

⁴ A. J. Sosa-Velasco, ob. cit., pág. 130.

⁵ Ob. cit., pág. 136.

Son muchos los investigadores —filólogos, etnógrafos e incluso teólogos— que han intentado buscar el origen de esta concepción erótica del vergel, común a todas las culturas europeas. De entre todas ellas, cabe destacar aquí dos citas que resumen en buena medida las dos vertientes culturales desde las que se ha intentado explicar el fenómeno: por un lado, la religión y los ritos arcaicos; por otro, la experiencia vital como fuente de creación poética.

Samuel Armistead y John Silverman, en un estudio sobre el romancero sefardí, comentan:

Al equiparar la sexualidad y la agricultura, estas canciones, que hoy nos pueden parecer pícaras o salaces, culminan una larguísima tradición, de raigambre prehistórica, al seguir evocando la magia simpática presente en la religión de primitivas sociedades agrícolas. [En estas composiciones] percibimos la lejaniísima voz de los ritos anuales de fertilidad que desde tiempos inmemoriales acompañaban la siembra y la cosecha de las mieses [...] ⁶.

Estaríamos, por tanto, ante la imagen de mujer-tierra que debe ser cultivada y fecundada.

Por el contrario, Nieves Vázquez Recio (2000), en un amplio estudio sobre el concepto de motivo en el romancero, defiende que, más allá de estas posibles reminiscencias arcaicas, esta connotación del espacio «parece el resultado de la comunión estrecha con la naturaleza, que constituía mayoritariamente el día a día, el referente inmediato y del que el alma popular extraía frecuentemente su —a veces burda— inspiración» ⁷.

No cabe desarrollar en estos pocos párrafos un amplio debate sobre cuál de las dos hipótesis se acerca más a la realidad; sin embargo, probablemente aunando las dos teorías expuestas en estos dos extractos estaríamos más cerca de llegar a una hipótesis definitiva sobre el origen de esta concepción erótica del huerto.

Dejando ya de lado estas cuestiones teóricas, en las dos primeras composiciones elegidas, que pertenecen a la antigua lírica popular, se observa claramente que la metáfora del huerto como lugar de encuentro sexual está funcionando en el imaginario de la época.

Dexa las flores del huerto, niña,
dexa las flores, que te prenderán ⁸.

En estos dos breves versos se concentra toda la concepción del espacio que desarrollarán después obras más amplias: las *flores del huerto te pretenderán*, esto

⁶ S. Armistead, y J. H. Silverman, *Tres calas en el romancero sefardí*, Madrid, Castalia, 1979, pág. 111.

⁷ N. Vázquez Recio, *Una yerba enconada. Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2000, págs. 298-299.

⁸ M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, núm. 11.

es, cuidado con lo que encuentras dentro porque puede prender tu corazón y, por ende, tu virginidad.

Mucho más clara resulta esta metáfora en la siguiente composición, enormemente conocida:

Dentro en el vergel	Yo m'iva mi madre,
moriré,	las rrosas coger,
dentro en el rosal	hallé mis amores
matarm'an.	[dentro en el vergel]. ⁹

En esta ocasión podemos suponer que el sujeto poético que enuncia la acción no es un hombre, sino una mujer, que reconoce el espacio del *vergel* como el lugar en el que morirá su inocencia para siempre. La mención a las rosas y el rosal, además, no es casual, pues las *rosas*, junto con los *lirios*, serán las dos flores preferidas por la tradición para marcar este paso crítico¹⁰. En el caso de la rosa, esta referencia muy probablemente tenga que ver con una interpretación metonímica en la que se nombra la flor para hacer referencia a sus espinas, con las que la joven dama puede *pincharse* y *sangrar*.

El romancero, siempre de la mano de esta tradición popular, se erige, tanto en su versión tradicional como en los testimonios orales modernos, como otra fuente inagotable de ejemplos en los que el jardín, el vergel o el prado, así como sus árboles, plantas y flores, acogen y protegen a los amantes durante el acto sexual.

«El Conde Claros», enamorado perdidamente de la infanta Claraniña, se viste con sus mejores galas y va en su busca:

–Conde Claros, conde Claros, ¡cómo habéis hermoso cuerpo Respondiera el conde Claros, –Mejor le tengo, señora, si yo os tuviese esta noche, otro día en la mañana si a todos no los venciese [...] –Siempre tuvistes, el conde, Mas dexadme ir, el conde, cuando yo sea bañada Allí respondiera el conde, –Bien sabéis vos, señora, çaça que tengo en la mano Tomárala por la mano	el señor de Montalván, para con moros lidiar!– tal respuesta le fue a dar: para con damas holgar: señora, a mi mandar, con cien moros pelear, que me mandássedes matar.– [...] de las damas os burlar. a los baños a bañar; estoy a vuestro mandar.– tal respuesta le fue a dar: que soy caçador real: nunca la puedo dexar. y para un vergel se van.
--	---

⁹ Ob. cit., núm. 308B.

¹⁰ M. Débax, «"Cogiendo rosas y lirios" ¿Erotismo codificado?», *Eros literario*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, págs. 31-44.

A la sombra de un ciprés, de la cintura arriba de la cintura abaxo	debaxo de un rosal, tan dulces besos se dan, como hombre y muger se han ¹¹ .
--	---

Como vemos, la escena de la consumación se va preparando a lo largo de los versos con otras referencias eróticas explícitas, como el *baño* de la dama o la curiosa denominación del conde como *cazador real*. Tras estas claras señales que el lector descifra inmediatamente ambos se van a un *vergel* a celebrar su amor, a la sombra de un ciprés y justo debajo de un *rosal*. Obviamente, ninguna de estas imágenes es casual, pues con ellas el romance busca connotar sexualmente toda la escena de la conquista y la consumación.

Igualmente explícita es la siguiente versión de un pliego suelto del siglo XVI del romance de «La dama y el pastor»:

–Estáse la gentil dama los pies tenía descalzos desde lejos me llamara, Respondíle con gran saña: Con una voz amorosa –Ven acá el pastorcico, siesta es de mediodía, si querrás tomar posada	paseando en su vergel, que era maravilla ver; no le quise responder. ¿Qué mandáis, gentil mujer? comenzó de responder: si quieres tomar placer; que ya es hora de comer; todo es a tu placer. [...] ¹² .
---	--

El espacio del encuentro, de nuevo, es un *vergel* en el que la pícaro dama propone al pastor —o el escudero, según la versión—, que se quede a *comer*, término de nuevo connotado sexualmente en toda la tradición. Por si esto no fuera suficiente, pocos versos después ella misma describe sus virtudes y termina diciendo: «las teticas agudicas / que el brial quieren romper / pues lo que tengo encubierto / maravilla es de lo ver».

Por último dentro de los romances viejos encontramos el caso del traidor «Virgilios», que, después de pasar siete años preso por forzar a una dama llamada doña Isabel, consigue desposarse con ella y nuevamente consuma el acto entre árboles y flores:

[...] Ya llaman un arçobispo Tomárala por la mano	ya la desposan con él. y llévasela a un vergel ¹³ .
---	---

En cuanto al romancero de tradición oral, no son pocos los ejemplos que se pueden traer aquí en relación con el tema elegido. Muy curioso es el caso de esta

¹¹ G. di Stefano, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, núm. 21, vv. 26-48.

¹² University of Washington, *Pan-Hispanic Ballad Project*, núm. 1561, vv. 1-8.

¹³ G. di Stefano, ob. cit., núm. 16, vv. 24-25.

versión leonesa recogida en 1920 del romance de «Gerineldo», paje o camarero del rey, que yace con la infantina durante una noche:

<p>–Levántate, Guerineldo, que la espada de mi padre Se fue a regar el huerto para presentarlos al rey, y del regreso a su casa, se encontró con el rey –¿De ónde vienes, Guerineldo, –De regar el huerto suyo</p>	<p>paje del rey muy querido, entre los dos ha dormido.– y a coger rosas y lirios que lo tiene por estilo; pálido y descolorido, en el medio del camino. pálido y descolorido? y coger rosas y lirios [...] ¹⁴.</p>
--	---

En el romance viejo, tras descubrir los amantes la espada del rey, el romance acaba abruptamente. Aquí, sin embargo, se ha deslizado dentro de la acción del romance la referencia al *huerto* como instrumento para reforzar el erotismo de la escena. Nótese, además, la ironía que se trasluce de las palabras de Gerineldo en la conversación con el rey, pues viene de *regar el huerto suyo* y de coger, de nuevo, *rosas y lirios*, que en lenguaje actual vendría a ser como afirmar: «vengo de acostarme con su hija».

En el romance de «La dama parida», recogido en Asturias en 1884, vuelve a aparecer el huerto y sus implicaciones:

<p>Hay una yerba en el huerto Eugenita la pisó Estando un día a la mesa –¿Tú qué tienes, Eugenita, Llamáranse los doctores, unos la toman el pulso, todos dicen a una voz:</p>	<p>muy viciosa y regalada, por su desdicha malvada. su padre la reparara: tú qué tienes, perla humana?– los mejorcitos de España; otros la miran la cara, –Eugenia está embarazada [...] ¹⁵.</p>
--	---

Como vemos, aquí el protagonista masculino ha desaparecido de la escena, de tal manera que a través de la metonimia la *yerba* se convierte en el agente sexual del romance. De esta manera, la metáfora anterior de las flores, las rosas y los lirios como símbolo del miembro masculino se hace explícita en este trun-cado romance.

Por último, llama la atención dentro de la tradición oral moderna el romance de «La adúltera y el cebollinero» en una versión recogida en Cáceres en 1931:

<p>Por las calles de Madrid vendiendo sus cebollinos</p>	<p>andaba un cebollinero, para sacar el dinero.</p>
--	---

¹⁴ University of Washington, ob. cit., núm. 800, vv. 15-22.

¹⁵ Ob. cit., núm. 8100, vv. 1-7.

Allega en cá una casada,
–Ábreme por Dios, casada,
–No está mi marido en casa,
Que quiso, ni que no quiso,
y sembró su cebollino
A eso de los nueve meses
ha reventado un chiquillo

casada y de poco tiempo.
por Dios o por el dinero.
yo dar posada no puedo.–
allí entró el cebollinero
en lo más hondo del huerto.
reventó el cebollinero,
pareció al cebollinero¹⁶.

El verso en el que aparece aquí el *huerto* es absolutamente transparente; no obstante, en este caso comienza a vislumbrarse una nueva vuelta de tuerca de la metáfora: el vergel no es ya el lugar del encuentro sexual entre los amantes, sino que simboliza claramente el sexo femenino de la mujer, donde el varón va a plantar su *cebollino*. Esta reinterpretación del espacio y de todo aquello que lo circunda con los atributos sexuales —masculinos o femeninos— será un recurso muy explotado por la poesía erótica del Siglo de Oro, donde la metáfora y la dilogía ocupan un lugar preeminente.

Si prestamos atención al siguiente diálogo erótico, escrito ya a finales del siglo XVI, se aprecia claramente cómo esa identificación del huerto y de todo lo que lo rodea con los atributos sexuales es transparente:

– *Perejil y culantro seco.*

– *Dóminos teco.*

Galán Dígame, galana hermosa

Dama ¿Qué quiere, galán gentil?

G. En su huerta, ¿hay perejil,
y culantro, y otra cosa?

Dígame por si es curiosa
en plantar y trasplantar
que le podría yo dar
otras raíces en trueco.

D. Dóminos teco.

G. ¡Oh, quién fuera su hortelano!

D. Cuando lo fuera, ¿qué había?

G. No dejara en todo el día
el azadón de la mano.

D. Perdiendo se va temprano.

G. Gana quien por vos se pierde,
pues conservará lo verde
y remojará lo seco.

D. Dóminos teco.

G. Dadme licencia que os tome
del perejil un poquito,

Adelante hay huertas mil.

G. Pero en ninguna hay remedio.

D. Pues, ¿cuál ha de ser el medio?

G. El de vuestro perejil.

D. No es de precio tan civil
como el que dan en la plaza.

G. Pues dádmelo por mostaza,
iráse trueco por trueco.

D. Dóminos teco.

G. De su huerta, si quisiere,
deme un poco de chicoria,
que aquí tengo una azanoria
para lo que le cumpliero;
y si bien no le supiere,
yo le daré otra verdura.

D. Galán canta por natura,
y resuena mucho el eco.

Dóminos teco.

Galán, no me pida nada,
que todo lo he ya vendido.

¹⁶ Ob. cit., núm. 2028, vv. 1-9.

porque sé que es apetito
 con que la carne se come.
 D. Y pues, ¿de qué se carcome?
 G. Tengo acá una ansia encubierta
 y es de regalle la huerta
 y perdóneme si peco.
 D. *Dóminos teco.*

G. Señora, mastuerzo os pido
 y una poca de ensalada.
 [...] ¹⁷.

Como se puede apreciar en la lectura, el *huerto* se identifica en general con el sexo femenino; no obstante, la metáfora se amplía a una gran cantidad de vegetales, especialmente aquellos que tienen frondosas hojas como el *perejil*, la *lechuga*, la *chicoria* o, directamente, la *ensalada*. Muy curiosa es la referencia al *culantro*, pues en esta ocasión el juego erótico no reside tanto en el significado como en el significante: ojo a la etimología picante *cul- -antro*¹⁸. Algo similar ocurre con los atributos sexuales masculinos, solo que en esta ocasión se identificará con las plantas o los objetos de aspecto alargado: *raíces*, *azadón*, *zanahoria* u *otra verdura* son términos utilizados por el galán para nombrar su miembro viril¹⁹. Incluso las labores asociadas al campo, como *plantar*, *trasplantar* o *regar* son claramente eufemismos naturales para referirse a al coito.

Con todo lo visto hasta aquí, parece claro que en la tradición popular hispánica el espacio del vergel aparece impregnado continuamente de connotaciones eróticas, ya sea como espacio en el que se realiza el acto sexual o como metáfora de los atributos sexuales. No obstante, como acertadamente apunta Margit Frenk, estos símbolos no son únicamente recursos de la lírica popular, sino que influyen notablemente en la poesía y los poetas cultos de la época²⁰. Así, por ejemplo, Lope de Vega deja entrever una doble lectura de los términos vegetales en el conocido romance del hortelano Belardo:

Hortelano era Belardo
 de las huertas de Valencia,
 que los trabajos obligan
 a lo que el hombre no piensa.
 Pasado el hebrero loco,
 flores para mayo siembra,
 que quiere que su esperanza
 dé fruto a la primavera.

y para las viudas pone
 muchos lirios y verbena,
 porque lo verde del alma
 encubre la saya negra.
 Torongil para muchachas
 de aquellas que ya comienzan
 a deletrear mentiras,
 que hay poca verdad en ellas.

¹⁷ P. Alzieu *et al.*, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984, núm. 79, vv. 1-52.

¹⁸ A. Piquero Rodríguez, «Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado», *eHumanista*, 31, 2015, pág. 540.

¹⁹ «hard plants (*asparagus, carrot*) inevitably came to refer to the *penis erectus*, and overripe or leafy plants and vegetables (*fig, cabbage*) to the female organ [...]». L. O. Vasvári, «Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, vol. 42 (1), 1988, pág. 15.

²⁰ M. Frenk, «Símbolos populares en las viejas canciones populares hispánicas», *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, FCE, 2006, págs. 329-330.

El trébol para las niñas
pone al lado de la huerta,
porque la fruta de amor
de las tres hojas aprenda.
Albahacas amarillas,
a partes verdes y secas,
trasplanta para casadas
que pasan ya de los treinta;

El apio a las opiladas,
y a las preñadas almendras;
para melindrosos cardos
y ortigas para las viejas.
Lechugas para briosas
que cuando llueve se queman,
mastuerzo para las frías,
y ajenjos para las feas²¹.

En esta ocasión el doble sentido erótico de los vegetales enunciados no es tan transparente como en las anteriores; sin embargo, la mayoría de la crítica coincide en que el *trébol*, las *albahacas*, los *lirios*, el *toronjil*, el *apio*, las *almendras*, los *cardos*, las *ortigas* o las *lechugas* son plantas conocidas en la tradición por sus propiedades sexuales y afrodisiacas²². La distancia temporal que nos separa impide que recuperemos hoy ese sentido escondido en su totalidad, pero, después de haber revisado los ejemplos anteriores, no se puede negar que el ambiente creado en este curioso romance respira erotismo por todos sus versos.

Teniendo en cuenta el análisis de los ejemplos extractados, queda claro que el huerto, el jardín o el prado son fácilmente reconocibles por el lector de la época como espacios donde existía un erotismo muy marcado. De hecho, tan fuerte es el arraigo de este tipo de metáforas en el acervo cultural hispánico que el símbolo ha llegado pleno de vigor hasta la actualidad. En los breves ejemplos siguientes, que pertenecen a distintas generaciones y géneros, podemos comprobar cómo el vergel y la flor siguen teniendo un significado claramente erótico en pleno siglo XXI:

[...]
Una noche, de pronto, somos ríos,
y los muslos relucen embriagados:
oro limoso, enigmas, pirámides de luz.
Late una oscura vida en el vergel
de un delta humedecido.
Brotó de mí: le canto.
También yo soy un Nilo²⁴.

[...]
En tu exótico vergel
otros gozaron tu encanto,
yo me hice cínico, tanto,
que ahora vivo en un tonel
Maribel...
[...]²³.

[...]
Y a la pálida luz de la luna
llega una duda,
me pregunta si ya no te espero.

²¹ J. M. Blecua, *Poesía de la Edad de Oro II Barroco*, Madrid, Castalia, 2003, núm. 54, vv. 1-32.

²² Véase, por ejemplo, lo argumentado por L. O. Vasvári, ob. cit., págs. 1-29.

²³ J. Krahe, «Mariví», *Las diez de últimas* (CD), Madrid, 18 Chulos, 2013.

²⁴ A. Luque, «Oda a la Ciprina», *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor, 2008, pág. 36.

Y esa flor que ya sabes que es tuya
se descapulla
recordando el roce de tu pelo.
[...]²⁵.

En definitiva, la revisión de más de una decena de testimonios desde la Edad Media hasta la actualidad nos ha permitido comprobar cómo la huerta y toda la realidad que la circunda se erige como uno de los espacios eróticos preferidos de la tradición literaria hispánica. Así pues, a la hora de acercarnos literariamente a algunos de estos espacios, no debemos tener el menor reparo en pensar en dobles sentidos y juegos de palabras, pues cuando trabajamos con composiciones que buscan mostrar el lado más humano de nuestros antepasados la solución más lúbrica y burlesca suele ser en muchas ocasiones la más acertada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALZIEU, P.; JAMMES R. y LISSOURGES Y. (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.
- ARMISTEAD, S. y SILVERMAN J. H., *Tres calas en el romancero sefardí*, Madrid, Castalia, 1979.
- BLECUA, J. M., *Poesía de la Edad de Oro II Barroco*, Madrid, Castalia, 2003.
- CAPELLI, S., «Pluralidad de sentidos en las canciones medievales», *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 79-84.
- DÉBAX, M., «"Cogiendo rosas y lirios" ¿Erotismo codificado?», *Eros literario*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, págs. 31-44.
- DI STEFANO, G., *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993.
- FRENK, M. (ed.), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Madrid, Castalia, 1987.
- «Símbolos populares en las viejas canciones populares hispánicas», *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, FCE, 2006, págs. 329-352.
- LUQUE, A., *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor, 2008.
- OROZCO, E., «El huerto de Melibea (Para el estudio del tema del jardín en la poesía del siglo xv)», *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1968, págs. 83-104.
- PIQUERO RODRÍGUEZ, A., «Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado», *eHumanista*, 31, 2015, págs. 539-559.

²⁵ R. Iniesta, «Contra todos», *Lo que aletea en nuestras cabezas* (CD), Pamplona, El Dromedario Records, 2015.

SOSA-VELASCO, A. J., «El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca*, 27, 2003, págs. 125-148.

VASVÁRI, L. O., «Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, vol. 42 (1), 1988, págs. 1-29.

VÁZQUEZ RECIO, N., *Una yerba enconada. Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2000.

UNIVERSITY OF WASHINGTON, *Pan-Hispanic Ballad Project*, en línea <<https://depts.washington.edu/hisprom/espanol/index.php>> [08/04/2016]

DISCOGRAFÍA

INIESTA, R., *Lo que aletea en nuestras cabezas* (CD), Pamplona, El Dromedario Records, 2015.

KRAHE, J., *Las diez de últimas* (CD), Madrid, 18 Chulos, 2013.

PARTE III
SIGLO DE ORO (SIGLO XVI Y XVII)

CAPÍTULO 4

Perspectivas sobre el espacio urbano en Francisco Delicado y Pietro Aretino

ISIDRO LUIS JIMÉNEZ

University of Arizona

La ponencia establecerá un marco de comparación específico entre *La lozana andaluza* de Francisco Delicado y *Il Ragionamento della Nanna e della Antonia* de Pietro Aretino en el que, partiendo de las diferencias en el espacio del tratamiento del espacio urbano que encontramos en las dos obras, abarcaré también contrastes relevantes en cuanto a diversas temáticas como la sexual o la psicología femenina de las protagonistas presente en los dos textos, donde podemos advertir una visión muy distinta del mundo. En varias ocasiones las obras del español y del italiano han sido comparadas debido a determinados factores como la coincidencia temática erótica de ambas, la similitud de muchos e importantes aspectos biográficos de ambos autores o la distinta visión proporcionada específicamente sobre la ciudad de Roma en las obras tratadas, trabajada ya de forma completa por diversos autores.

Delicado y Aretino presentan numerosos y conocidos elementos en común, comenzando por su biografía: los dos protagonizaron vidas más o menos azarosas, en algunas ocasiones en los márgenes y en otras en el mismo centro de la sociedad renacentista; los dos vivían en Roma huyendo a Venecia —donde publicarían sus obras: *La Lozana Andaluza* en 1528 y *Il Ragionamento della Nanna e della Antonia* en 1534— tras el saqueo de la ciudad papal por parte de las tropas imperiales en 1527. La amistad entre los dos autores analizados está documentada, y se reunieron en varias ocasiones en Bolonia, Roma y Venecia¹.

¹ F. Gernert, *Francisco Delicados Retrato de la Lozana Andaluza und Pietro Aretinos Sei giornate. Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento*, Geneve, Librairie, 1992, pág. 22.

En las obras aquí tratadas el personaje central es una prostituta que ejerce su oficio sin problemas aparentes y con orgullo de serlo, consiguiendo además una determinada reputación social por ello. Es decir, a diferencia de gran parte de la literatura celestinesca, los textos carecen de forma llamativa de un final negativo de tipo moralizante; las narraciones sobre Lozana y Nanna concluyen de una forma feliz y satisfecha, y ahí reside a mi juicio la verdadero potencial subversivo de las obras y la razón de la escasísima difusión que tuvo *La Lozana Andaluza* en la fecha de su publicación. Formalmente, las dos obras analizadas se presentan en forma de diálogo: la de Delicado, siguiendo la tradición de la acción dialogada de la *Celestina* está dividida en mamotretos mientras que la de Aretino está inscrita en la tradición del diálogo humanista italiano en forma de «racconto teatralizzato»² con una fuerte influencia natural de elementos de la literatura italiana de tipo amoroso y erótico, como Dante, Petrarca o Boccaccio; incluso hay referencias puntuales explícitas a estos en la obra, como en la siguiente parte del diálogo:

NANNA: Quattro altre volte, prima che ci levassimo, il suo cavallo andò fino al mezzo del camin di nostra vita.

ANTONIA: Sì disse il Petrarca.

NANNA: Anzi Dante.

ANTONIA: O il Petrarca?

NANNA: Dante, Dante. E contento di ciò, tutto lieto si levò, e io ancora; e non potendo restar meco a desinare, mandatomi da farlo, tornò la sera a cena pur comperata da lui³.

En definitiva, las diferencias generales entre los dos autores vienen marcadas por el carácter más comedido, discreto y cómico del andaluz, que contrasta con la exuberancia vital y artística del de Arezzo, dado a la explotación de todas las características estéticas vinculadas a una fuerte sensualidad y plasticidad.

Por haber sido trabajada ya la obra de Delicado de forma completa en comparativa con la literatura italiana de su tiempo, el trabajo intentará en primer lugar aportar pequeños elementos no encontrados en la completa obra de Louis Imperale sobre la distinta visión del espacio y de la ciudad de Roma en las obras. La perspectiva que tienen Lozana y Nanna sobre el espacio urbano es muy distinta: la primera, paseando con Rampín, ve la ciudad como un objeto promisorio, ajeno y desconocido, no integrándose nunca realmente en él de forma natural; sin embargo es enorme su interés por la ciudad, incluso a un nivel superficial: «LOZANA: Pues hacé una cosa, mi hijo, que, por do fuéramos, que me digáis

² A. Borsellino, «Aretino e Boccaccio. Conclusioni sulla scrittura scenica del Cinquecento», en *Rozzi e Intronati: esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio*, Roma, Bulzoni Editore, 1976, pág. xxi.

³ P. Aretino, *Ragionamento. Dialogo*, G. B. Squaronti y C. Forno (ed.), Milano, Rizzoli, 1998, pág. 236.

cada cosa qué es y cómo se llaman las calles»⁴. De una forma significativa, el autor afirma su ánimo subversivo respecto al espacio en el que transcurre la obra cuando afirma: «es patria común, que voltando las letras, dice Roma, amor»⁵.

Por otra parte, Roma para Nanna es un escenario totalmente conocido, interno, como advertimos claramente en el pasaje en el que nos habla de la Piazza Navona: «come nel mezzo del mercato di Navona, che si ode in qua e in là romore del comperare che fa questo e quello con quello e con questo giudeo»⁶. Roma tiene entonces características teatrales siempre enmarcadas por las omnipresentes referencias relacionadas con la sensualidad y el goce («el escenario romano de Nanna es más complejo»⁷). En general el marco espacial presentado por Aretino está dominado por el tratado fuerte componente estético y sensual, habitualmente alejado de la realidad de una forma notoria; así, cuando Nanna entra en el convento, su celda tiene innumerables elementos que poco tienen que ver con un espacio real ocupado por una monja, siendo la descripción además tremendamente rica y colorista:

Scoprii, allato alla stanza delle predette, una camerina imbossolata alla cortigiana, molto leggiadra, nella quale erano due suore divine: e aveano apparecchiato un tavolino in su le grazie e postovi suso una tovaglia che pareva di damasco bianco e sapea più di spigo che di zibetto gli animali che lo fanno; e acconciatovi tovaglini, piatti, coltelli e forchette per tre persone sì pulitamente che non te lo potrei dire, e tratto fuora d'un panieretto molte varietà di fiori, givano ricamando con gran diligenza la tavola. Une delle suore avea nel mezzo d'essa composto un festoncello tutto di frondi di lauro, e spartoci dove meglio campeggiavano alcune rose bianche e vermiglie; e di fiorancio dipinte le fasce che legavano il festone, le quali per lo spazio della tavola si distendevano; e dentro del festone co' fiori di borrana scritto il nome del vicario del vescovo, che non con il suo monsignore era venuto il di proprio: e per lui più che per la sua mitera si fecero le scampanate che mi tolsero delle orecchie, con il loro don din don, mille cose belle da raccontare⁸.

La vaguedad espacial es relativa en las dos obras: el espacio urbano aparece como el marco natural del periplo vital de Lozana y Nanna, aunque en muy escasas ocasiones encontramos referencias concretas; sí hay diferencias en el tratamiento espacial, a veces detallista en extremo de los interiores, ligados a la esfera social femenina y a la vida íntima. Así, debemos abarcar el tratamiento que realizan Delicado y Aretino sobre el tema erótico, central en las obras.

⁴ F. Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza*. (Ed.) B Damiani, Madrid, Castalia, 1969, pág. 61.

⁵ Ídem, pág. 258.

⁶ P. Aretino, ob. cit., págs. 82-83.

⁷ L. Imperiale, *La Roma clandestina de Delicado y Aretino*, New York, Peter Lang, 1997, pág. 157.

⁸ P. Aretino, ob. cit., págs. 99-100.

Todo lo relacionado con el sexo en la obra de Delicado no consigue desprenderse de la maraña narrativa general de la obra, en la que las acciones de Lozana están constantemente rodeadas por los juegos de palabras, una sátira constante, un discurso basado en la heteroglosia, las referencias a la agudeza de Lozana o distintas y múltiples referencias sociales. El marco narrativo de *La lozana andaluza* es claramente acústico a diferencia de la perspectiva narrativa claramente visual de Aretino, pudiendo interpretar la obra como un agregado de voces dispersas emitidas por las enormes cantidades de personajes presentes en la obra. En ocasiones, la sensación de abigarramiento en la obra es fortísima en la obra de Delicado, en la que siempre aparece el sexo de una forma indefinida, flotante; como ejemplo, tenemos el pasaje en el que se enuncia el origen diverso de las prostitutas de Roma⁹; la descripción enumerativa tiene varios efectos, como caracterizar a la ciudad, que aparece caracterizada en la obra meramente como un espacio en el que aparecen concentradas de forma extrema personas dedicadas al vicio y la fornicación, siendo este otro elemento altamente subversivo de la obra teniendo en cuenta que en la ciudad hallamos la sede papal. El sexo en *La lozana andaluza* aparece a la vez de forma constante y esquiva; forma la trama de la obra, pero es constantemente eludido en forma de juegos de palabras y la propia acción de Lozana, que parece divertirse con todo el entramado que rodea al mismo. Durante la primera noche que Lozana pasa con Rampín, la descripción del acto sexual en la obra está tratada según las formas descritas: «LOZANA: Pues, ¿quién se harta que no deje un rincón para lo que viniere? ¡Por mi vida, que tan bien batís el hierro como aquel herrero! ¡A tiempo y fuerte, que es acero! Mi vida, ya no más, que basta hasta otro día, que yo no puedo mantener la tela, y lo demás sería gastar lo bueno. Dormí, que almorzar quiero en levantándome»¹⁰.

Damiani e Imperiale¹¹ caracterizan muy bien el tipo de lenguaje vivísimo y siempre ingenioso utilizado por Delicado para tratar el tema sexual, ocultando en parte su misma naturaleza, contraria a la pornografía: «Con una serie de expresiones exclamatorias y preguntas retóricas el retrato de los dos protagonistas, envueltos en el mutuo deseo por el placer, alcanza un movimiento vivo y dinámico. Abunda la interjección «¡Ay!» para dar la impresión súbita de la sorpresa de la joven y del deleite que acompaña la satisfacción sexual. Las frases elípticas en las cuales se repiten variantes del verbo «hazer», como «hazéys», «haré», «haréys», «hará», que denotan el énfasis en el movimiento rápido de la acción. Palabras y expresiones alteradas, metafóricas y onomatopéyicas, como «dinguilindón» (badajo, en jerga, miembro viril), «frenillo» (prepucio), «copo y condedura» (caricias y coitos), «coso» (plaza de toros, en jerga, parte natural de la mujer), «garrocha» (miembro viril), «a la machamartillo», «¡Agora, por mi vida,

⁹ F. Delicado, ob. cit., pág. 103.

¹⁰ Ídem, pág. 77.

¹¹ B. Damiani y L. Imperiale, *La lozana andaluza a través de los siglos*, San Francisco, Bethesda, International Scholars Publications, 1998, pág. 31.

que se va el rrecuerdo!» (alusión metafórica al orgasmo), añaden al ya vivo diálogo una fuerza expresiva de orden plástico y visual. Encontramos ya en los primeros mamotretos (la «prehistoria» de *La lozana andaluza*) referencias sexuales abiertas a la precocidad de la protagonista anterior a su tortuosa llegada a Roma; el tono general con el que están contadas no difiere mucho a lo largo de toda la obra.

Por su parte, en el *Ragionamento* Aretino se centra habitualmente en el acto sexual como un mero objeto de goce merecedor de atención por sí mismo, en ocasiones incluso con un fuerte componente hedonista; de la misma forma que sus sonetos acompañaron a *I modi* (publicación explícita sobre posturas sexuales acompañada por diversas ilustraciones), el goce aparece de forma explícita, mezclado con los elementos generales en la obra que hemos visto. El resultado es una alusión fortísima al deleite de los sentidos; podemos recordar cómo el autor fue llamado tanto «infame» como «divino»¹² debido en buena medida a su aproximación al tema sexual, muchas veces percibido de una forma dual o dicotómica. En este sentido, la obra del italiano puede ser considerada de una forma plena como «erótica», puesto que en ella todo el entramado narrativo que Delicado entreteje para, de alguna forma, ocultar el acto sexual de una forma juguetona e irónica, aparece expuesto y exaltado en Aretino, de una forma despreocupada e incluso desafiante:

tenendo una mano nalla scatola dell'angeletta, e con l'altra facendo festa alle mele dell'angelone, basciando ora lui e ora lei, faceva quel viso arcigno che a Belvedere fa quella figura di marmo ai serpi che l'assassinano in mezzo dei suoi figli. Alla fine le suore del letto, e i giovincelli, e il generale, e colei alla quale egli era sopra, colui il quale gli era dietro, con quella dalla pestinaca muranese, s'accordaro di fare ad una voce come s'accordano i cantori o vero i fabbri martellando¹³.

El autor utiliza multitud de elementos para enfatizar la sensación constante de goce en la obra; a la enumeración constante de elementos visuales que enmarcan la narración de Nanna se suma el uso de elementos sinestésicos: «E pigliatele per mano, gli davano i più dolci basciozzi del mondo, e faceano a gara nel dargli più melati»¹⁴. Las referencias al sexo explícito aparecen en muchas completadas con otras múltiples referidas a comidas o bebidas; a veces, parece que Aretino no está llamando tanto al deleite en el mero goce sino directamente al pecado, completando la lujuria con otros como la gula:

Per tagliarla, venne la sera determinata; e finito un pasto che passò un banchetto (dove non assaggiai se non dieci bocconcini masticati a bocca chiusa,

¹² G. Savarese y A. Gareffi, *La Letterature delle Immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, pág. 315.

¹³ P. Aretino, ob. cit., pág. 91.

¹⁴ Ídem, pág. 81.

bevendo solamente mezzo bicchiere di vino tinto tutto acqua in venti ciantellini), senza niuna parola fui menata nella camera della padrona, che ne servì per quella notte per la anima di un ducato¹⁵.

Literalmente, la obra de Delicado pretende ser un retrato; esto es, su intención es proporcionar una descripción vital completa de la Lozana que comienza en su precoz juventud, continúa de forma irregular y accidentada y recoge posteriormente de sus experiencias vitales en Roma en forma de prosa dialogada: «En *La lozana andaluza*, el lector oyente va descubriendo cómo una mujer se va haciendo a sí misma»¹⁶. Lozana, abandonada tras una trágica experiencia amorosa fallida inicial llega ya enferma de sífilis¹⁷ a un sitio extraño para ella que consigue domesticar; su perspectiva siempre es positiva y no repara en lo duro del pasado. Lozana es mucho más propensa al afecto que Nanna: es vulnerable en ocasiones al desengaño amoroso y demuestra un innegable afecto ligado al sexo por varios personajes en la obra, como Rampín. De forma paralela a su periplo vital y a sus aventuras romanas, Lozana da muestras de tener un gran corazón en algunos momentos y con los más desfavorecidos, como cuando es la única persona que ayuda a Galán portuguesa dándole parte de sus ropas¹⁸. Pero de forma general y en un contexto social amplio, se comporta por lo general de una manera calculadora aunque no excesivamente fría, adoptando una postura sumamente pragmática frente a instituciones como la Iglesia. Debido a su relativa libertad por carecer de proxeneta, la protagonista da muestras en la narración de una gran libertad individual, que no parece tener sus movimientos controlados por ningún agente externo.

Lozana da la sensación de responder a una perspectiva psicológica bastante realista, puesto que aparece predispuesta a las emociones incluso cuando su comportamiento con la mayor parte de los hombres que conoce es aséptico y meramente profesional. Hernández Ortiz¹⁹ liga la libertad de Lozana a un entorno económico urbano donde las relaciones económicas tienen ya formas mercantilistas o capitalistas; la protagonista es dueña de su destino al situarse precisamente como un sujeto relevante materialmente. Dicha aproximación social, ya presente en la Baja Edad Media, ha tomado un protagonismo absoluto, subvirtiendo el concepto de honra que habitualmente dominaba totalmente a los personajes femeninos.

El posicionamiento vital e individual de Lozana también puede ser entendido como una reafirmación de la naturaleza, siempre entendiendo al personaje en su contexto urbano romano, que representa precisamente de una forma extrema conceptos como cultura, civismo o religión. En palabras de Hernández Ortiz:

¹⁵ Ídem, pág. 233.

¹⁶ L. Imperiale, ob. cit., pág. 153.

¹⁷ B. Damiani y L. Imperiale, ob. cit., pág. 71.

¹⁸ F. Delicado, ob. cit., pág. 194.

¹⁹ J. A. Hernández Ortiz, *La génesis artística de La lozana andaluza*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1974, pág. 78.

«En la Lozana palpitan las fuerzas de la naturaleza de las que se sirve para convivir y salir adelante en el mundo social; siendo la obra, principalmente, la historia del triunfo de la naturaleza de la Lozana andaluza en la sociedad romana. La heroína, personaje central, representa el mundo espontáneo y vital observado por el autor»²⁰.

Por otra parte, *El Ragionamento* de Aretino tras su apariencia despreocupada y sensual esconde en ocasiones una concepción cruda y simple de la existencia, especialmente incisiva al hablar de la condición de la mujer: «La vita visse sempre una foggia: sempre le persone mangiaro, sempre bevvero, sempre dormiro, sempre vegghiaro, sempre andaro, sempre stettero; e sempre pisciaro le done per il fesso»²¹. El periplo vital de Nanna es completo al cubrir de forma consecutiva los tres estados posibles para una mujer en la sociedad renacentista (dei tre strati delle donne): monja, casada y prostituta. Nanna asume el papel reservado a la mujer, ejerciendo una inteligente y exitosa oposición vital en el marco de la cual consigue unos enormes márgenes de libertad individual no habiendo nunca cometido el error de enamorarse. Debajo de las descripciones lujosas y del aparente canto al goce de la vida en la narración de Nanna, Aretino esconde en su obra una visión tremendamente cínica y desengañada de la existencia, en la que podemos encontrar algunos elementos de tremendo hastío vital presentes ya en el Barroco (desengaño presente ya de forma plena en la novela ejemplar cervantina *El casamiento engañoso*). Además, dicha perspectiva tiene una intención totalizadora, siendo la voluntad explícita de Aretino abarcar todos los aspectos posibles de la vida femenina a través de la narración que cubre sus tres estados. Nanna es el protagonista de su propia existencia, en la que demuestra una enorme fuerza y entereza: «non è niuna cosa crudele, traditora e ladra que spaventi una puttana»²². Su punto de vista privilegiado, desde el que ve pasar innumerables hombres de todo tipo por su vida, refuerza las citadas ideas de totalidad, conocimiento y desengaño en el texto de Aretino. Al tiempo, si bien de forma quizás no intencionada, engloba a todos los hombres en una categoría lasciva, amorfa y prescindible, puesto que en bastantes ocasiones se comportan de forma abiertamente inmoral o violenta.

Imperiale enfatiza la escasa feminidad de Nanna y de su discurso, así como la misoginia del autor, afirmando que la protagonista parece

una voz cuyas palabras, gestos y actos parecían dictados por control remoto por un autor misógino. Aretino asestará un golpe definitivo al género femenino al proponer que, entre la monja, la mujer casada, y la prostituta, la única que no traiciona la condición inherente a su profesión es ésta, y ya sabemos lo que pensaba Aretino de esas prostitutas que tanto parecen haber herido su sensibilidad masculina²³.

²⁰ J. A. Hernández Ortiz, ob. cit., pág. 67.

²¹ P. Aretino, ob. cit., pág. 79.

²² Ídem., pág. 239.

²³ L. Imperiale, ob. cit., pág. 89.

En efecto, creo que podemos encontrar un fondo misógino en la obra del italiano: esta presenta una apariencia vital, sexual y colorista, teniendo sin embargo el cuerpo de la obra una perspectiva desencantada y realista que, además, proyecta esta idea sobre las mujeres, abarcando además todos los estados posibles en la sociedad, y quizás es este el punto realmente turbador de la obra de Àretino, al presentar Nanna la idea implícita de que no hay experiencia vital femenina posible al margen de su propio relato.

Las aproximaciones a las vidas de Lozana y Nanna son opuestas y hasta cierto punto complementarias: en el caso de la primera, su biografía, en la que el narrador aparece constantemente incluido como personaje, marca la superación de unos comienzos hostiles y nada prometedores, a partir de los cuales la protagonista consigue definir un marco vital que parece al menos en parte altamente satisfactorio. Es decir, debajo de su perspectiva irónica, cómica y desenfadada la visión de Delicado es fuertemente positiva y vitalista, constituyendo su mismo texto una demostración palpable de lo expuesto. Además y de forma paralela, Delicado abre en la literatura española con su obra una nueva perspectiva feminista nueva en la que su protagonista es una prostituta; es decir, de forma distinta al marco feminista medieval anterior, el andaluz asume la idea de la alabanza de una mujer libre sexualmente e independiente económicamente que logra además triunfar en un entorno adverso dedicándose nada más y nada menos que a la prostitución en la ciudad de Roma. El autor muestra en todo momento comprensión y hacia el punto de vista femenino, y en su obra las mujeres aparecen desprovistas de cualidades negativas, como afirma en la *Apología* de la obra: «Sin dubda, si ningún hombre quisiese escrebir el audacia de las mujeres, no creo que bastasen plumas de veloces escritores, y si por semejante quisiese escrebir la bondad, honestidad, devoción, caridad, castidad y lealtad que en las claras mujeres se halla y hemos visto, porque las que son buenas no son tanto participadas en común»²⁴. Además, gran parte de la obra transcurre entre personajes femeninos, especialmente abundantes en determinados momentos de la acción. Como apunta Hernández Ortiz²⁵, Delicado logra una visión objetiva y positiva de la mujer, apareciendo además en su obra como motivo de preocupación las restricciones paternas a la libertad de sus hijas, defendiendo también su libertad a la hora de elegir esposo. De una forma interesante, los personajes femeninos caracterizados de una forma más negativa son las cortesanas más famosas y populares, que aparecen en los mamotretos LVII-LXII: la Jerezana, la Garza Montesina, Madona Clarina y La Imperia Aviñonesa, lo que puede ser entendido como una sutil crítica del autor no a la prostitución en su totalidad, sino a ciertas formas de la misma, que además vendrían a ser las más estimadas en determinados círculos sociales.

Creo que, de acorde a lo expuesto, ideas sobre la Lozana como un mero objeto literario sexual femenino más en manos de un fantasioso narrador masculino

²⁴ F. Delicado, ob. cit., pág. 247.

²⁵ J. A. Hernández Ortiz, ob. cit., pág. 106.

no pueden sostenerse analizando en detalle al personaje principal, que aparece de una forma explícita como agente de su vida y de la narración. Por su parte, el texto de Aretino tiene un componente maquiavélico o «técnico», pudiendo ser utilizado en una lectura femenina como una forma bastante completa de conocimiento del mundo, de los hombres, y de la misma condición de la mujer. En este sentido, el contenido de *Il Ragionamento della Nanna e della Antonia* resulta en buena medida mucho menos inocente y bastante más sofisticado que que podemos encontrar en *La Lozana Andaluza*.

En conclusión, a partir del análisis espacial, exterior y superficial y su tratamiento, distinto en las obras de Delicado y Aretino, hallamos diferencias profundas en la estructura, la temática y la psicología de las protagonistas; el espacio urbano italiano viene a actuar como un envoltorio a partir del cual podemos hallar diferencias estructurales más allá de similitudes formales aparentes. No obstante, y por lo expuesto, las narraciones de las biografías de Lozana y Nanna pueden ser vistas como complementarias.

BIBLIOGRAFÍA

- ARETINO, P., *Ragionamento. Dialogo*, G. Bàrbieri Squaronti Forno y C.) Milano, Rizzoli, 1998.
- BORSELLINO, A., «Aretino e Boccaccio. Conclusioni sulla scrittura scenica del Cinquecento», en *Rozzi e Intronati: esperienze e forme di teatro dal "Decameron" al "Candelaiio"*, Roma, Bulzoni Editore, 1976.
- DAMIANI, B.; IMPERIALE, L., *La lozana andaluza a través de los siglos*, San Francisco, Bethesda, International Scholars Publications, 1998.
- DELICADO, F., *Retrato de la lozana andaluza*, B. Damiani (ed.), Madrid, Castalia, 1969.
- GERNERT, F., *Francisco Delicados Retrato de la lozana andaluza und Pietro Aretinos Sei giornate. Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento*, Geneve, Librairie, 1992.
- HERNÁNDEZ ORTIZ, J A., *La génesis artística de La Lozana andaluza*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1974.
- I modi-* Marcantonio Raimondi sobre dibujos perdidos de Giulio Romano con sonetos de Pietro Aretino, accesible a través de <http://www.eroti-cart.com/i-modi-c-93> [consultado el 1 de diciembre de 2014].
- IMPERIALE, L., *La Roma clandestina de Delicado y Aretino*, New York, Peter Lang, 1997.
- SAVARESE, G.; GAREFFI, A., *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

CAPÍTULO 5

Las «islas de la mala costumbre» en el *Leandro el Bel* de Pedro de Luján (1563)

STEFANO BAZZACO

Università degli Studi di Verona

Los libros de caballerías circularon en toda Europa y durante el siglo XVI fascinaron a una increíble cantidad de lectores que, como Don Quijote, se dejaban transportar a un mundo mágico y maravilloso hecho de hazañas, amores, duelos y batallas. Los protagonistas de estos relatos son los caballeros andantes, seres invencibles que transitan por un mundo de ficción, reparando entuertos y ofreciendo amparo a los desventurados, en busca de honor y fama que les consientan ganar la mano de hermosas princesas. Motivados por un esfuerzo de autodeterminación, estos héroes se adentran en una geografía muy variada, guiados por el deseo de enfrentarse con lo desconocido, así que sus hazañas se desarrollan en un mundo externo a la corte de la que provienen gobernado por el peligro y la irracionalidad; y justamente este espacio, hecho de lugares encantados y lejanos, constituye el escenario de sus pruebas y batallas¹.

¹ Lotman define la relación entre espacio interior de signos organizados (IN) y espacio exterior caótico (EX) como paradigmática: en otras palabras, el caballero que sale de la corte necesita una reintegración en el sistema socio-cultural de origen que atribuye a cada acción virtuosa una recompensa para que sea reconocido el valor de su andanza (J. M. Lotman *et al.*, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975). Al respecto P. Zumthor señala la identificación del caballero con el tipo del héroe civilizador que recorre el mundo externo guiado por el deseo de integrarlo al *mundo uno* del que proviene: esta trayectoria coincide con la activación progresiva de lugares en los territorios precedentemente inertes ubicados alrededor del centro representado por la corte y simultáneamente permite imaginar el espacio de la aventura caballeresca, segmentable y

Al emprender la tarea de examinar los desplazamientos caballerescos en el ámbito de la aventura externa a la corte, es llamativo el estudio de los espacios insulares, remotos y difícilmente alcanzables, dado que a través de la conjunción de estos microcosmos se constituye la geografía marítima de ficción en la que los personajes centrales del relato se mueven en el tiempo casi suspendido de lo maravilloso. Sin embargo, en la cultura occidental, la isla misteriosa viene frecuentemente a coincidir con el trasmundo o la tierra donde viven las almas de los muertos, mientras que el mar ejemplifica la frontera en la que se difumina el poderío de los seres humanos y toma fuerza lo sobrenatural. De cualquier manera, averiguar de dónde proceden los motivos más recurrentes que ejemplifican el paso al Más Allá permite investigar la conexión entre los libros de caballerías y el tejido mítico arcaico: en el desarrollo temático, en el entramado narrativo y en los motivos, se advierte la persistencia de rasgos de un substrato simbólico arquetípico.

Las literaturas antiguas, esencialmente la clásica, la oriental y los relatos de viajes que se difundieron en el mundo celta, ofrecieron una caracterización muy típica de las tierras circundadas por una barrera acuática misteriosa: la percepción que las tres culturas brindan de los lugares insulares inalcanzables está casi siempre relacionada con la manifestación de fuerzas sobrenaturales². En las leyendas orientales y en la tradición grecolatina encontramos varios elementos como la frontera acuática, el puente, el río subterráneo y la montaña, que, solos o en diversas combinaciones, pueblan lugares sagrados reservados a los bienaventurados³; mientras que en la tradición celta es aún más persistente el tema de la búsqueda del otro mundo por parte de hombres elegidos que viajan a desconocidas islas occidentales (*Immrama*). En ocasiones este lugar toma la forma de Islas Afortunadas, en otras de País Bajo las Olas o Tras la Niebla en que los mortales buscan un contacto con los dioses y los encumbrados habitantes del Más Allá; la presencia de dos figuras, la del divino gobernante y la de la dama hada, a veces benévolas, a veces mortíferas con los incautos navegantes, tiñen de mágico simbolismo los espacios marítimos. En las descripciones intervienen ciertos elementos que, por su frecuente empleo, se convierten en motivos recurrentes: el lago encantado, la barca sin remadores, el jardín edénico y la fortaleza

discreto, como una sucesión de lugares iniciáticos progresivos (P. Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994).

² Patch estudia el traslado de motivos primitivos al contexto medieval (H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1950).

³ Alvar relaciona las estructuras recurrentes de la tradición clásica analizadas por Patch con el cosmos alegórico de signos medievales (C. Alvar, «El viaje al más allá y la literatura artúrica», *Literatura y fantasía en la Edad Media*, J. Paredes Nuñez (Dir.), Granada, Universidad, 1989, págs. 15-26). P. T. Couceiro al respecto afirma: «Tomando como punto de partida la literatura occidental [...], advertimos que el enorme catafalco que [los textos antiguos] construyen alrededor del tema del Más Allá y el trayecto de estos motivos en la historia de la literatura no se interrumpe en ningún momento» (P. T. Couceiro, «El paso del Trasmundo en el Siglo de Oro», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 33, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, pág. 217).

inaccesible son tan solo algunas de las manifestaciones que llenaban el imaginario de los viajeros nórdicos.

Más tarde, en el siglo XII, los relatos artúricos aprovechan las figuraciones célticas para relacionar la biografía caballeresca con una constelación de maravillas y seres sobrenaturales que habitan el espacio aislado de misteriosas florestas e inquietantes ambientes acuáticos⁴. A través de la peculiar caracterización que ofrece la materia de Bretaña, los componentes relacionados con lo maravilloso se trasladan así a los libros de caballerías, herederos directos de esa tradición literaria. En los textos caballerescos las islas son espacios de la alteridad por excelencia, polos paradisiacos o infernales que constituyen núcleos imprescindibles de la peripecia en que la relación con el Más Allá pasa, bajo el empuje de la cristianización, a los poderes benéficos o maléficos de sus poseedores: doctas magas, sabios encantadores y deformes monstruos capaces de favorecer o bien obstaculizar el ascenso de los héroes⁵. Son mundos cerrados en los que los personajes centrales del relato pueden ensayar su valor y fuerza, y que después de ser atravesados se convierten en nuevos núcleos de la aventura; es decir, nuevas tierras civilizadas en las que el modelo cortés puede reiterarse⁶.

⁴ Según J. Gómez Montero la materia de Bretaña nutre de elementos fantásticos a la literatura europea de ficción del Renacimiento a través de la mudanza de esquemas episódicos repetidos (J. Gómez Montero, «Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI», *Anthropos*, 154/155 1994, págs. 51-60). Los aspectos más destacados de estas digresiones en lo maravilloso, relacionados con la aparición de una dama hada en ambientes silvestres y subacuáticos, han sido profundizados por Harf Lancner (L. Harf Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989); la filtración de estas figuras con respecto al ámbito de los libros de caballerías, en cambio, ha sido examinada por A. Bognolo (*La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997, págs. 183-210).

⁵ A partir del *Zifar* y *Amadís*, si bien los espacios marítimos remotos preservan sus caracteres específicos de otredad, se va difuminando la explícita relación existente entre las islas y el Otro Mundo arcaico. En las dos obras las islas adquieren, bajo el empuje de la cristianización, el estatus de polos en que se manifiestan fuerzas antagónicas ancestrales, así que «su asociación con el Más Allá cristiano se limitará a la caracterización de sus dueños como “enemigos de la verdadera fe” [...]. Por una parte, las hadas se convertirán en doctas magas, poseedoras de sabiduría libresca [...]. Por otra parte, los gigantes, cuya idolatría los presenta como los enemigos de los cristianos, cobrarán mayor protagonismo» (M. L. Cuesta Torre «Las ínsulas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes», *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, Lleida, J. Acebrón Ruiz (ed.), Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, págs. 26-27). Según J. M. Cacho Bleuca la transformación de la figura del hada primitiva permite justificar en los libros de caballerías algunas configuraciones narrativas problemáticas por medio de la irrupción de la magia que, si bien alejada del contexto sobrenatural precristiano, conserva un indeleble vínculo con el Más Allá (J. M. Cacho Bleuca, «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, P. M. Piñero Ramírez (ed.), Sevilla, Universidad, 1995, págs. 99-127).

⁶ Al respecto Campos García Rojas observa que desde la perspectiva del caballero andante se colocan alternativamente diversos lugares al concepto de centro. A partir de un núcleo originario protegido el caballero tiene que forjar su identidad a través de un aprendizaje provocado por un deseo concreto de autodeterminación: el atravesamiento de varios centros geográficos accesorios y el necesario regreso al núcleo absoluto de su tierra natal coinciden en definitiva

Siguiendo esta perspectiva, he detectado en el corpus caballeresco la constante aparición de lugares insulares que por su connotación maléfica constituyen un desafío y ejercen una irresistible atracción en los caballeros. En estos espacios se verifica la conjunción entre dos tipos literarios: por un lado la presencia de una barrera acuática, el difícil acceso y la confrontación con fuerzas primordiales e instintivas remiten al tipo de las islas infernales; por el otro, la persistencia de una tradición dolorosa, la superación de pruebas sobrehumanas y la identificación de la aventura con un acto de liberación social nos recuerdan a los «castillos de la mala costumbre» bretones⁷. A partir de la hibridación de las propiedades significativas de cada tipo, llamaré a estos territorios «islas de la mala costumbre»; es decir, lugares marítimos dominados por fuerzas mágicas y sobrehumanas en los que se perpetra una usanza malvada que solo al caballero le es concedido eliminar.

Este modelo se repite de manera decisiva en el *Leandro el Bel*, un libro de caballerías escrito probablemente por Pedro de Luján a mediados del siglo XVI que constituye la segunda parte del ciclo del *Caballero de la Cruz*⁸. El texto, en efecto, dibuja una geografía extremadamente interesante de islas subyugadas al poder de pérfidos encantadores que mantienen una conducta negativa incompatible y opuesta a la moral representada por los héroes.

Me propongo aquí analizar tres ejemplos que me permiten demostrar que, por lo que se refiere a este tipo de aventura, las estructuras narrativas del viaje, los motivos y en general los elementos del entorno espacial (como la barrera acuática natural, el puente, la cueva subterránea y la fortaleza encantada) han sido asimilados y combinados de manera compleja por el autor de la obra.

El primer ejemplo que propongo es representado por la Isla del sabio Torino, lugar en el que Lepolemo, héroe principal de la primera parte de la saga, llegará guiado por una tormenta marítima⁹. La isla aparece como verde y lujuriente al principio, pero el caballero descubre que es tiranizada por el encantador Torino que, desde su castillo, ejerce la mala costumbre de raptar y castigar a todos los que se oponen a sus propósitos de conquista. Desde el momento en

con el cumplimiento de un ritual iniciático (A. Campos García Rojas, «Centros geográficos y movimiento del héroe: de la Ínsula Firme a la Peña Pobre en el *Amadís de Gaula*», *Voz y Letra*, 11, 2, 2000, págs. 3-20).

⁷ Los castillos de la mala costumbre en las novelas artúricas y en los libros de caballerías han sido estudiados por A. Bognolo («Dal mito alla corte. I castelli della malvagia usanza. Studio di un tipo di avventura arturiana e della sua trasformazione nell'*Amadís de Gaula*», *Annali della facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli studi della Basilicata*, 1992-93, págs. 105-125 y «La desmitificación del espacio en el *Amadís de Gaula*: los “castillos de la mala costumbre”», en ed. I Arellano et al., *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), Pamplona-Toulouse, 1996, págs. 67-72) sobre la base de los estudios de E. Köhler y de A. Varvaro.

⁸ P. de Luján, *Leandro el Bel*, Toledo, (impr.) M. Ferrer, 1563. Sobre las circunstancias de redacción de la obra véanse M. I. Romero Tabares, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998; para un análisis temático y un resumen, A. Bognolo, *Leandro el Bel. Guía de lectura*, Alcalá de Henares, CEC, 2008.

⁹ Ídem, caps. 4, 5 y 6.

el que Lepolemo emprende la aventura, que finalizará con la muerte del mago y la entrega de la isla al sabio Artidoro, la organización del episodio responde al esquema típico de la expugnación de una arquitectura maravillosa, cuyo armazón narrativo se ajusta perfectamente a los rasgos que caracterizan las islas como espacio de lo desconocido. En fin, el ingreso por una oscura cueva, la aparición del malvado sabidor bajo la forma de un gigantesco autómatas y su apocalíptica aniquilación son todos motivos que remiten a una lucha simbólica contra las fuerzas oscuras y acrecientan la distancia del mundo insular con respecto al ambiente cortesano¹⁰.

En seguida, la Isla maravillosa del sabio Arcaleo, que aparece en dos distintos momentos en el texto del *Leandro*, constituye un segundo ejemplo de espacio insular dominado por caracteres negativos. A este lugar llegan los dos hermanos protagonistas del relato, Leandro y Floramor, en dos momentos distintos. Floramor, decepcionado por el rechazo de Cupidea, princesa de Constantinopla, emprende la aventura pero no consigue acabarla, ya que quedará encantado por el efecto de una fuente que lo dejará sin sentido en poder del encantador Arcaleo, el antagonista principal cuyo nombre conserva la memoria del mago amadisiano¹¹. La salvación de Floramor será llevada a cabo en un segundo momento por el primogénito Leandro que, arrastrado por una providencial tormenta, consigue superar la fuente mágica y atravesar el espacio en que queda cristalizado de manera más extensiva y dilatada el contacto con lo sobrenatural; es decir, la peligrosa arquitectura del sabio¹².

Los elementos fantásticos con los que se manifiesta el dominio mágico de Arcaleo responden a una doble clasificación: por un lado, hay seres encantados que guardan el acceso al centro del castillo, como sagitarios y leones; por el otro, hay componentes estructurales de la arquitectura que detienen el paso del héroe. Superadas todas las pruebas, en un camino ascendente que alterna la más alta demostración de vigor con la exhibición de una grand fortaleza de ánimo, Leandro consigue liberar a Floramor y a los otros presos de un tenebroso subterráneo, rompiendo con la mala costumbre de Arcaleo. Al constatar su fracaso, el encantador huye en un carro tirado por dragones, y su castillo, como si fuese la proyección de una efímera pesadilla, se deshace mientras los hermanos abandonan el misterioso lugar.

El tercer y último caso es representado por la Isla serpentina, un ambiente mágico inscrito en el espacio acuático que por sus características es quizás el más interesante de nuestro itinerario. Como sugiere el nombre, este espacio geográfico se inserta en la tradición de las islas semovientes que tienen el semblante

¹⁰ La presencia de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías ha sido estudiada por A. Bognolo, «Il meraviglioso architettonico nel romanzo cavalleresco spagnolo», *Lettere e arti nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2000, págs. 207-219 y S. Neri, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS, 2007 y *Architetture meravigliose en los libros de caballerías. Antología*, Alcalá de Henares, CEC, 2007.

¹¹ P. de Luján, ob. cit., cap. 46.

¹² P. de Luján ob. cit., caps. 63-64.

de inmensos animales¹³. Su aspecto de sierpe acuática dotada de una enorme cabeza, de una boca que echa llamas capaz de tragar al mismo tiempo hasta seis caballeros y de un dorso ocultado por un bosque de frondosos árboles recuerda a la serpiente de Urganda¹⁴; pero su función es netamente diferente, ya que su longitud permite la multiplicación de arquitecturas y espacios maravillosos creados por el mago antagonista.

Por primera vez el descubrimiento de esta isla por parte de Leandro es el resultado de una búsqueda. El caballero en un batel encantado llega al monstruo marino para traer a salvación su hermano Floramor, el delfín de Francia Polinarte y el Emperador de Constantinopla, tres personajes raptados por Arcaleo del que dependen tres diferentes territorios del cosmos cortesano de que proviene¹⁵. Al alcanzar la serpiente se da cuenta de que la única vía de acceso es la boca de la bestia, un agujero oscuro cuyo traspaso implica la aproximación a una prueba iniciática suprema. Desde el momento en que el héroe supera las fauces, la focalización interna presenta al lector uno tras otro los espacios que constituyen la arquitectura de la isla: un oscuro túnel, el profundo estómago del monstruo donde nada un cocodrilo cornudo, una espesa flora y un camino repleto de difíciles pruebas, que lo conducirá al castillo donde sus compañeros quedan encantados¹⁶. Superadas las más impensables circunstancias (que van del duelo

¹³ Al respecto, al episodio del *Viaje de San Brandán* citado por H. R. Patch (ob. cit., pág. 48) en el que los navegantes celebran la Pascua sobre el lomo de una enorme ballena, hay que añadir por lo menos el famoso antecedente bíblico de Jonás y el peligroso desembarque de Sindbad en una ballena-isla en las páginas de las *Mil y una noches*. Entre los estudios recientes que examinan detalladamente la tradición de animales confundidos con islas y su transmisión al ámbito caballeresco castellano se señalan: A. Suárez Pallasá, «Sobre la nave serpiente de los libros IV y V del *AdG*», *Letras*, 17-18, 1986-1988, págs. 97-105, R. Beltrán Llavador, «Urganda, Morgana y Sibila: El espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, I. Macpherson y R. Penny (Dir.), Londres, Tamesis, 1997, págs. 21-48, y E. J. Sales Dasí, «Algunos aspectos de lo maravilloso en la tradición del *Amadís de Gaula*: serpientes, naos y otros prodigios», S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castellò de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), vol. III, Castellón de la Plana, Universidad Jaume I, 1997.

¹⁴ La «gran fusta que serpiente parece» se revela por primera vez en *AdG*, IV, 42. Sus características han sido enucleadas desde cuatro diferentes perspectivas (arqueológica, lingüística, literaria y simbólica) por A. Suárez Pallasá, ob. cit.

¹⁵ El motivo del barco encantado guarda estrechas relaciones con los relatos de viajes al Más Allá y la búsqueda de islas fantásticas por parte de peregrinos y héroes predestinados. Para profundizar los aspectos centrales del motivo y su transferencia a los libros de caballerías véase el imprescindible artículo de J. Vidal Navarro que reconstruye el esquema de la peripecia marítima a partir de la deformación paródica cervantina («Este barco... me está llamando. La famosa aventura del barco encantado, un episodio de magia caballeresca en el Quijote», *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006), A. Dotras Bravo *et al.* (ed.), Madrid, Asociación de Cervantistas-CEC, 2008, 1, págs. 757-773).

¹⁶ El recurso de una perspectiva focalizada que sigue la mirada subjetivizada del caballero protagonista durante el atravesamiento de ambientes subterráneos y cuevas ha sido investigado por A. Bognolo, 2000, ob. cit., en relación con lo maravilloso arquitectónico. En opinión de la estudiosa las imágenes simultáneas del exterior de los palacios responden a una disposición

con un deforme monstruo híbrido al atravesamiento de un naranjal incendiario), gracias a su valor en batalla y al auxilio de objetos mágicos, Leandro conseguirá derrotar a Arcaleo, que escapará en un vehículo encantado después de haberle revelado la nobleza de su linaje.

Enucleados los elementos que caracterizan las tres recurrencias del *Leandro*, he detectado la presencia de unos componentes comunes que pudieran constituir un esquema narrativo básico de la aventura marítima peligrosa, que podríamos denominar de las «islas de la mala costumbre»:

- a) El caballero se acerca a la isla guiado por la providencia y el azar, aunque aparentemente sea motivado por intereses específicos.
- b) La entrada a la isla es caracterizada por la presencia de una frontera que una vez superada impide la salida. En los primeros dos ejemplos una tormenta que fatalmente timonea el navío de los protagonistas no permite volver atrás; en el tercero las fauces de la serpiente que se cierran a las espaldas de Leandro indican que la empresa iniciática, en una constante relación con los itinerarios de navegantes predestinados hacia el mundo de los muertos, consiste en una progresión determinada, en un camino simbólico de descenso hacia las entrañas de la tierra y una sucesiva ascensión¹⁷.
- c) La isla es aparentemente lugar ameno verde y fértil, pero en su interior está dominada por malvados encantadores.
- d) Los magos creadores y señores de las islas perpetran una mala costumbre que va en contra de las leyes de la cortesanía.
- e) El contacto más directo con la alteridad se verifica en presencia de arquitecturas maravillosas (castillos y cuevas) en las que se manifiesta de manera más vigorosa la potencia mágica de los malos encantadores.

Este esquema, generado por una reducción y aglomeración de los rasgos comunes a las tres aventuras citadas, se funda en dos tipos antiguos de aventura peligrosa: por un lado, el de las islas infernales; por otro, el de los «castillos de la mala costumbre» bretones.

Una comparación con el *Amadís de Gaula* nos permitirá comprobar que estamos frente a la combinación y amplificación de unos ingredientes preexistentes. En primer lugar, me centraré en la caracterización de las islas infernales en el texto de Montalvo. Muchos estudiosos han subrayado la abundante aparición de

descriptiva más moderna, mientras que la distribución linear es más conforme a la acumulación alegórica medieval.

¹⁷ El concepto de barrera, en palabras de C. Segre, responde a un esquema arquetípico relacionado con la irreversibilidad que caracteriza la llegada al mundo de los muertos. No es causal que esta percepción del paso al Más Allá está vinculada con la introducción de un nuevo eje espacial fundado en la verticalidad cristiana y con la persistencia de un esquema epistémico que supone la concentración de las almas de los muertos en un único punto del globo terráqueo, C. Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, págs. 3-23.

espacios marítimos en el *Amadís*: algunos han indicado la importancia estructural de estos lugares en relación con un mundo metamorfoseado por las navegaciones y los descubrimientos; otros, en la percepción que de las categorías de geografía ficticia y real tenían los lectores de principios del xvi; otros, aún en el carácter maravilloso de estos sitios, que generalmente, si bien perdían el contacto con lo sobrenatural precristiano, se caracterizaban como polos paradisiacos o infernales de considerable densidad simbólica. Con respecto al cosmos de signos organizados representado por la corte, las islas infernales se califican así generalmente como mundos autosuficientes del espacio otro; es decir, rincones de la tierra en los que lo descomunal y la monstruosidad proliferan, oponiéndose antitéticamente a la moral caballeresca.

Desde esta perspectiva, el episodio de la Isla del Diablo representa estructuralmente el clímax de la trayectoria heroica del protagonista¹⁸. Hay una complicada travesía marítima, un espacio insular aparentemente deshabitado violentado por su dominador y una terrible lucha con una espantosa bestia híbrida —el Endriago— que pone en riesgo la vida del caballero: todos los aspectos que volvemos a encontrar en el modelo de las «islas de la mala costumbre» anteriormente esbozado.

Sin embargo, desde el enfrentamiento con el monstruo, las estructuras narrativas de las aventuras del *Leandro* se alejan fuertemente de las del *Amadís*. El Endriago, fruto de la incestuosa unión entre un gigante y su hija, encarna una fuerza ciega y primitiva: su mismo nacimiento, en antítesis al amor cristiano, presupone una identificación con el diablo, pero también con el caos primigenio, con el regresivo retorno a un mundo de los orígenes tiranizado por los instintos; luego Amadís acepta voluntariamente confrontarse con él, ya que a nivel simbólico se opone a todo lo que su figura heroica representa¹⁹. No hay duda de que el carácter religioso e ideológico del combate, que permite al caballero proclamar la supremacía de su espiritualidad frente al inconsciente devastador que el monstruo personifica, no emerge en las aventuras del *Leandro* analizadas. Fundamentalmente, me parece que se ha producido una desviación del tipo, una relectura parcial del paradigma que, pasando por la humanización del antagonista, ha de ser interpretada como intento de renovación de un modelo establecido.

La comparación con el otro tipo, el de los «castillos de la mala costumbre», me permite explicar de dónde procede esta racionalización. Tomaré como ejemplo dos episodios del *Amadís* que apuntan a este mismo paradigma: por un lado, el Castillo del encantador Arcaláus, arquitectura dominada por un descomunal

¹⁸ G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, J. M. Cacho Bleuca (ed.), Madrid, Cátedra, 2005, III, pág. 73.

¹⁹ Estudian el entramado simbólico a la base del episodio J. M. Cacho Bleuca, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Cupsa, Madrid, 1979 y J. J. Martín Romero, «Sobre el Endriago amadisiano y sus descendientes caballerescos», *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Rueda Fradejas et al (ed.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.

caballero conocedor de las artes mágicas²⁰; por el otro, la isla del gigante Balán, espacio subyugado a un ser idólatra y pagano fuera del orden de naturaleza²¹.

Estas dos aventuras, en resumidas cuentas, guardan entre sí estrechas afinidades. Ambas son colocadas en fortalezas misteriosas, ambas se fundamentan en la superación de pruebas sobrehumanas, ambas son motivadas por la eliminación de una costumbre malvada de filiación casi jurídica. Si bien se ha verificado una modificación con respecto al paradigma de los castillos artúricos, con un consiguiente abandono de los orígenes ancestrales de la mala costumbre que en ellos se ejecuta, los dos episodios parecen ligados de la misma manera a la biografía caballeresca ya que responden a unas finalidades análogas: la cesación de una actitud incompatible con la cortesanía, la aceptación de un desafío por lo desconocido y, sustancialmente, la búsqueda de una identidad por parte del caballero a través de una progresiva muestra de su firmeza y fortaleza.

A pesar de algunas diferencias superficiales, que se pueden sustancialmente atribuir a la naturaleza disímil de los poseedores y a un gradual alejamiento del núcleo caballeresco de origen, las dos aventuras coinciden con un acto de liberación social y con la colonización de unos espacios inexplorados e inquietantes, y justamente a estos dos aspectos las «islas de la mala costumbre» presentes en el *Leandro* parecen significativamente acercarse.

A la luz de estas consideraciones, me parece razonable afirmar que, en los episodios del *Leandro*, la reinterpretación de los patrones narrativos originarios es el resultado de una mezcla entre los dos tipos citados: inicialmente el acercamiento a la isla se manifiesta en conformidad al modelo de las islas infernales, mientras que el conflicto contra las fuerzas antagónicas presenta muchas analogías con la estructura narrativa de los «castillos de la mala costumbre».

Queda claro que las tres islas del *Leandro* analizadas no se adhieren de la misma manera a la conjunción de estos modelos. La Isla del sabio Torino y la Isla Maravillosa por la insistente presencia de una actitud malvada serían manifiestamente réplicas más contiguas al segundo tipo; por el otro, la Isla Serpentina por su connotación de prueba suprema y total sería más afín al paradigma de las islas infernales.

En conclusión, frente a la oscilación entre imitación y variación que constituye la base de la creación literaria caballeresca, las «islas de la mala costumbre» son en definitiva espacios que apuntan a la recodificación y reestructuración de unos tejidos narrativos típicos ya asimilados por los apasionados. Son lugares lejanos difícilmente alcanzables que por su carácter de mundos aislados representan un espacio geográfico plasmable capaz de englobar un número infinito de aventuras: se convierten así en uno de los ingredientes que la ficción caballeresca aprovecha para concretar nuevos pactos imaginativos que puedan fascinar una vez más sus ávidos e insaciables lectores.

²⁰ G. Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, J. M. Cacho Blecua (ed.), Madrid, Cátedra, 2005, I, 18-19.

²¹ Ídem, IV, 127-128.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C., «El viaje al más allá y la literatura artúrica», *Literatura y fantasía en la Edad Media*, J. Paredes Nuñez (Dir.), Granada, Universidad, 1989, págs. 15-26.
- BELTRÁN LLAVADOR, R., «Urganda, Morgana y Sibila: El espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, I. Macpherson y R. Penny (Dir.), Londres, Tamesis, 1997, págs. 21-48.
- BOGNOLO, A., «Dal mito alla corte. I castelli della malvagia usanza. Studio di un tipo di avventura arturiana e della sua trasformazione nell'*Amadís de Gaula*», *Annali della facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli studi della Basilicata*, 1992-93, págs. 105-125.
- «La desmitificación del espacio en el *Amadís de Gaula*: los “castillos de la mala costumbre”», *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), I Arellano et al. (ed.), Pamplona-Toulouse, 1996, págs. 67-72.
- *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997.
- «Il meraviglioso architettonico nel romanzo cavalleresco spagnolo», *Lettere e arti nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2000, págs. 207-219.
- *Leandro el Bel. Guía de lectura*, Alcalá de Henares, CEC, 2008.
- CACHO BLECUA, J. M., *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979.
- «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, P. M. Piñero Ramírez (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, págs. 99-127.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, A., «Centros geográficos y movimiento del héroe: de la Ínsula Firme a la Peña Pobre en el *Amadís de Gaula*», *Voz y Letra*, 11, 2, 2000, págs. 3-20.
- COUCEIRO, M. P. T., «El Paso del Trasmundo en el Siglo de Oro», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 33, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, págs. 317-385.
- CUESTA TORRE, M. L., «Las ínsulas del *Zifar* y el *Amadís*, y otras islas de hadas y gigantes», *Fechos antiguos que los caballeros en armas passaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*, J. Acebrón Ruiz (ed.), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, págs. 11-39.
- GÓMEZ MONTERO, J., «Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI», *Anthropos*, 154/155, 1994, págs. 51-60.
- HARF LANCNER, L., *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.
- LOTMAN, J. M.; USPENSKIJ, B. A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- LUJÁN, P. DE, *El Libro Segundo del esforçado Caballero de la Cruz Lepolemo príncipe de Alemania que trata de los grandes hechos en armas del alto príncipe y temido caballero Leandro el Bel su hijo*, Toledo, (impr.) Miguel Ferrer, 1563.

- MARTÍN ROMERO, J. J., «Sobre el Endriago amadisiano y sus descendientes caballerescos», *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, J. M. Rueda Fradejas et al. (ed.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.
- NERI, S., «Sicilia frente a las islas de hadas y gigantes en la biblioteca de Don Quijote», *L'insula del Don Chisciotte*, M. C. Ruta y L. Silvestri (ed.), Palermo, Flaccovio, 2007, págs. 209-222.
- *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS, 2007.
- *Architetture maravillose en los libros de caballerías. Antología*, Alcalá de Henares, CEC, 2007.
- PATCH, H. R., *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1950.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G., *Amadís de Gaula*, J. M. Cacho Bleca (ed.), 2 vols., Madrid, Cátedra, 2005.
- ROMERO TABARES, M. I., *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.
- SALES DASÍ, E. J., «Algunos aspectos de lo maravilloso en la tradición del *Amadís de Gaula*: serpientes, naos y otros prodigios», en (ed.) Fortuño Llorens S. y Martínez Romero T., *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispánica de Literatura Medieval* (Castellò de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), vol. III, Castellón de la Plana, Universidad Jaume I, 1997.
- SEGRE, C., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.
- SUÁREZ PALLASÁ, A., «Sobre la nave serpiente de los libros IV y V del AdG», *Letras*, 17-18, 1986-88, págs. 97-105.
- VÍDAL NAVARRO, J., «Este barco... me está llamando. La famosa aventura del barco encantado, un episodio de magia caballerescas en el Quijote», en (ed.) A. Dotras Bravo et al., *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006), Madrid, Asociación de Cervantistas-CEC, 2008, 1, págs. 757-773.
- ZUMTHOR, P., *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.

CAPÍTULO 6

Geopoética y onomástica: «Camino» y «Monte», nombres de Cristo

MARION VIDAL

Université Lumière Lyon 2

En 1583, siete años después de su triunfante regreso a Salamanca, fray Luis de León publicaba una de sus obras más conocidas, *De los nombres de Cristo*. El maestro empleó el «ocio» que le procuró su larga detención en las cárceles inquisitoriales para elaborar su famosa teoría onomástica. Si es verdad que *De los nombres de Cristo* y la teoría luisiana del nombre ya han sido estudiados muchísimas veces por los especialistas¹, nunca se ha propuesto un análisis geopoético de «Camino» y «Monte» como nombres de Cristo. Tal análisis quisiera plantear aquí.

Pero ante todo, recordemos lo que es este tratado, *De los nombres de Cristo*. En esta obra, se propuso fray Luis estudiar catorce nombres que se aplican y anuncian a Cristo en el Antiguo Testamento. Estos catorce nombres son: «Pimpollo», «Faces de Dios», «Camino», «Pastor», «Monte», «Padre del Siglo futuro»,

¹ Ver A. Guy, *La pensée de Fray Luis de León*, París, Vrin, 1943; J. Caminero, *La razón filológica en la obra de Fray Luis de León*, Kassel/Bilbao, Reichenberger/Universidad de Deusto, 1990; F. J. Perea Siller, *Fray Luis de León y la lengua perfecta: lingüística, cábala y hermenéutica en De los nombres de Cristo*, Córdoba, Camino, 1998; C. Swietlicki, *Spanish Christian cabala: the works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús, and San Juan de la Cruz*, Columbia, Missouri Press, 1986; J. F. Perea, *Fray Luis de León y la lengua perfecta: lingüística, cábala y hermenéutica en De los nombres de Cristo*, Córdoba, Camino, 1998; E. de Bustos, «Algunas observaciones semiológicas y semánticas en torno a fray Luis de León», *Academia Literaria Renacentista I Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, págs. 101-145; la introducción a *De los nombres de Cristo* de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 86 y sigs.

«Brazo de Dios», «Rey de Dios», «Príncipe de Paz», «Esposo», «Hijo de Dios», «Cordero», «Amado» y «Jesús». Entre todos estos nombres, dos nos interesan particularmente, ya que se refieren a dos espacios: «Camino» y «Monte». Aquí, el espacio es a la vez significante y significado, ya que designa y define a Cristo al mismo tiempo. Llamar a Cristo «Camino» o «Monte» no es algo nuevo, y fray Luis no hace sino retomar largos siglos de exégesis cristiana. Pero fray Luis no es un aficionado a la alegoría: para él, lo más importante es el significante, es «la corteza de la letra». En esto reside la originalidad de su teoría onomástica. Para comentar y explicar los nombres de Cristo, fray Luis se vale de una metodología innovadora – y poco apreciada por la Inquisición: remontarse hasta el texto original para buscar los equivalentes hebreos de «Camino» y «Monte». Solo la «primera lengua» puede revelar los arcanos de estos dos nombres.

Fray Luis no se conformó con escribir *De los nombres de Cristo*. La mayor parte de su actividad filológica consistía en traducir la Biblia. Así, el poeta salmantino nos dejó, aparte de la traducción del *Libro de Job* y el *Cantar de los Cantares*, más de una veintena de salmos traducidos al castellano. Ahora bien, en casi todos estos salmos traducidos, encontramos los dos espacios del camino y del monte. El objetivo de este trabajo es pues mostrar cómo fray Luis pone en práctica su teoría de los nombres «Camino» y «Monte» en sus traducciones de los salmos, y llega a crear así una verdadera geopoética del camino y del monte.

«Camino» es el tercer capítulo de *De los nombres de Cristo*. Fray Luis siempre empieza por buscar en el Antiguo Testamento los pasajes que contienen el nombre analizado, para probar que bien se puede aplicar a Cristo. Contrario a otros capítulos del tratado, aquí fray Luis nunca cita directamente el texto original en hebreo. Se conforma con tomar catorce pasajes de la Biblia que traduce directamente, introduciendo el significante castellano «Camino». Al inicio del capítulo, el filólogo explica que «Camino, en la sagrada escritura, se toma en diversas maneras» (66)². Así, destaca cuatro significados diferentes para el significante «Camino». El primero es «la condición, y el ingenio de cada uno, y su inclinación, y manera de proceder, y lo que suelen llamar *estilo* en Romance, o lo que llaman *humor* agora». El segundo es la «profesión de vivir» de cada uno. El tercero son «las obras» que uno realiza. El cuarto y último es «el precepto y ley» (págs. 208-209) que debemos seguir. Así, Cristo se llama «Camino» porque nos enseña cómo llegar a Dios, mediante su condición, su profesión, sus obras y su ley.

Naturalmente, la tradición exegética católica también declina estas acepciones de «Camino». Las palabras atribuidas a Cristo en el Evangelio de San Juan, 14, 6, *ego sum via et veritas et vita*, que fray Luis cita traduciéndolas al principio del capítulo, fueron copiadas numerosas veces y se le dio al sustantivo *via* una connotación alegórica: el camino que Cristo nos enseña es un camino espiritual. Pero lo interesante es el trabajo filológico que realiza fray Luis para probar estos

² L. de León, *De los nombres de Cristo*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra, 1977, pág. 208. Esta es la edición que manejo en este trabajo, por lo que a partir de ahora se hará mención únicamente a las páginas que se correspondan con dicha edición.

cuatro significados de «Camino». Digo «probar» en los dos sentidos de la palabra: primero, fray Luis *prueba*, demuestra que «Camino» es un nombre dado a Cristo, y que tiene cuatro significados; luego, *prueba*, ensaya en sus traducciones bíblicas estos cuatro significados de «camino».

La metodología de fray Luis para demostrar los cuatro sentidos alegóricos de «Camino» puede sorprender. Por una parte, el filólogo hebraísta vuelve a la letra original: todas las citas que justifican los significados «condición», «profesión», «obras» y «ley» vienen del Antiguo Testamento, y todas contienen la palabra hebrea *derej* («camino»). Fray Luis se esfuerza para traducirlas lo más literalmente posible, lo que demuestra su afán de rigor filológico. Pero por otra parte —y en esto reside la especificidad del maestro— en todas estas citas, la palabra *derej* no se refiere forzosamente a Cristo. *Derej* solo se relaciona con otros sustantivos hebreos que significan «condición», «profesión», «obras» o «ley». Así, *derej* puede ser complemento del sustantivo en cuestión (como en el salmo 18, 32: *derej mitzvotaja*, «el camino de tus mandamientos»), formar con él un quiasmo (Deut., 32, 4: *tamim po'alo, kikal derejav mishpat*, «perfecta es su obra, todo su camino juicio»), o un paralelismo (Prov., 8, 22: *roshit derejo, qedem mif'alav*, «al principio de su camino, antes de su obra» —aquí no se habla de Cristo sino de la Sabiduría). En otras citas, *derej* es sinónimo de «profesión» (Ps. 36, 5: *gol 'al yehovah dereja*, «vuelve a Yaveh tu camino»), o de «condición» (Ps. 102, 7: *yodi'a drajav lemosheh*, «descubrió su camino a Moisés»).

Así que para declinar los cuatro sentidos alegóricos de *derej* o «camino», fray Luis no se conforma con glosar libremente las palabras atribuidas a Cristo, *Ego sum via*. No. Fray Luis prefiere volver a la letra original del Antiguo Testamento para buscar allí el significante *derej*. Solo mediante la traducción literal de aquellos pasajes, llega a relacionar «Camino» con sus cuatro sentidos alegóricos. Y bien lo explica al final de su demostración: «Por manera que este nombre camino, demás de lo que significa con propiedad, que es aquello por donde se va a algún lugar sin error, *pasa su significación a otras quatro cosas por semejanza*» (pág. 209, subrayado mío). Con lo cual, el método de fray Luis es el inverso del método exegético tradicional: en vez de partir del postulado «Cristo» = «Camino», y explicar la razón de tal equivalencia, fray Luis empieza por buscar el significante *derej* en la Biblia, y declina sus significados, *por semejanza* con otras palabras. Tal trabajo lo lleva a establecer una equivalencia «Camino» = «condición» = «profesión» = «obras» = «ley». Solo entonces, llega a afirmar que «Camino» = «Cristo» porque, precisamente, es «imagen viva» y «retrato verdadero» de las condiciones, profesión, obras y ley de Dios. O sea que, paradójicamente, la lectura alegórica de «Camino» viene de la traducción más literal de los pasajes en que aparece la palabra «Camino».

Ahora que hemos visto cómo fray Luis declina los cuatro significados alegóricos de «Camino», veamos cómo traduce el significante *derej* en los salmos. En casi todos los salmos de los cuales poseemos una versión traducida de fray Luis, aparece la palabra hebrea *derej*. En muchos casos, fray Luis traduce simplemente *derej* por «camino». Sin embargo, a veces, *derej* no viene traducido por «camino»,

sino por palabras que significan los mismos sentidos alegóricos que fray Luis expone en el capítulo «Camino». Así, en el salmo 17, 22, fray Luis traduce *derej* por «leyes» y «fueros». En el salmo 102, 7, traduce *drajav* («sus caminos») por «ingenio y dulce pecho [...] estilo y hecho» en su primera versión, y por «condición, estilo y hecho» en la segunda. Encontramos cada uno de estos nombres en el pasaje de *De los nombres de Cristo* en que fray Luis explica el significado de «condición». En el salmo 24, 10, encontramos la palabra hebrea *orjot*, que también significa «camino», pero en vez de traducirla por «camino», fray Luis la traduce por «obra y tiene obrado».

Otras veces, pasa lo contrario: fray Luis traduce por «camino» palabras hebreas que tienen uno de los significados alegóricos expuestos en *De los nombres de Cristo*. Por ejemplo, en el salmo 114, 3, fray Luis traduce *jefetz* (que significa «voluntad», «lo que agrada») por «camino». Otro ejemplo: en el salmo 124, 4, encontramos *letovim, veleyesharim belebotem* (literalmente, «a los buenos, y a los derechos de corazón», es decir, «a los que siguen la ley de Dios»), que fray Luis traduce por «al que con libre cara sigue por el camino derecho, favorece de continuo».

Estos ejemplos acerca de la traducción de «Camino» en los salmos muestran pues que fray Luis no considera su teoría onomástica como separada de su práctica de traductor. Al contrario, la traducción de los salmos es una verdadera puesta en práctica de su teoría. Pero el análisis del nombre «Camino» no puede prescindir del análisis del nombre «Monte», ya que ambos forman un todo: si elegimos el camino justo, llegamos pues al «Monte de Dios».

El tratamiento del nombre «Monte» es muy diferente³. «Monte» es el quinto capítulo del tratado, y en él se evidencia mucho más el regreso a la *veritas hebraica*. Ya desde el principio del capítulo, fray Luis se expresa así: «Porque *Monte* en la escritura, y en la secreta manera de hablar, de que en ella usa el Espíritu Santo, significa todo lo eminente, o en poder temporal, como son los príncipes, o en virtud y saber espiritual, como son los Profetas, y los Prelados» (pág. 244). Estas palabras bien muestran el afán de remontarse a la lengua original y a sus secretos significados. La palabra hebrea que fray Luis traduce por «Monte» es *har*. Si *har* significa «lo eminente», como los «Profetas», Cristo es pues el *har* por antonomasia. Pero, sobre todo, fray Luis justifica la aplicación del nombre «Monte» a Cristo por la raíz misma de la palabra *har* en hebreo:

la más principal razón porque [Cristo] se llama Monte, es por la abundancia, o digámoslo así, por la preñez riquísima de bienes diferentes, que atesora i comprende en sí mismo. Porque, como sabéis, en la lengua Hebrea, [...] la

³ Para un análisis más detallado del nombre «Monte», ver el artículo de J. Perea Siller, «Simbolización lingüística del paisaje: Cristo como *Monte* en Fray Luis de León», *Actas del congreso Visiones del paisaje*, ed. M. A. Hermosilla Álvarez y F. Castro Morales, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999, págs. 449-461.

palabra con que el Monte se nombra, según el sonido della, suena en nuestro Castellano, *el preñado* (pág. 246).

Aquí, fray Luis piensa en la palabra hebrea *harah*, que significa «preñada». Pero en hebreo, no existe el adjetivo masculino «preñado». Sólo la mujer puede estar preñada. Si existiera, se diría *har*, y, en efecto, sonaría «en nuestro Castellano, *el preñado*». Así, fray Luis crea la ilusión de un parentesco etimológico entre *har* («monte») y *harah* («preñada»). Esta paronomasia entre *har* y *harah* es el punto de partida de una larga metáfora continuada: de la misma manera que un monte es una figura «alta y redonda, y como hinchada sobre la tierra» (pág. 246), tal el vientre de una mujer embarazada, Cristo está «preñado» de dones y virtudes, y por eso, bien merece el nombre de «Monte»⁴.

Para apoyar la equivalencia entre «monte» y «preñado», fray Luis toma un pasaje del salmo 67 en el que se evoca el «Monte de Dios». Precisamente, este «Monte de Dios» es llamado, en hebreo, *Basan*, lo que significa «fértil»:

El Monte, dice, del Señor, Monte quajado, Monte grueso. Quiere decir, fértil y abundante Monte [...] Bien es verdad, que adonde decimos grueso, el primer texto dice, *Basan*, que es nombre propio de un monte llamado así en la tierra santa [...] pero era señaladamente abundante este Monte, y así nuestro texto, aunque calló el nombre, guardó bien el sentido [...] y en lugar de *Basan* puso monte grueso, qual lo es el *Basan* (pág. 251).

El salmo original añade: *har gvinim*. Literalmente, significa «monte de quesos», lo que San Jerónimo tradujo por *mons coagulatus*. Fray Luis explica este pasaje:

La palabra original quiere decir el queso, y quiere también decir lo corcobado, y propriamente y de su origen significa todo lo que tiene en sí algunas partes eminentes e hinchadas sobre las demás que contiene [...] Pues juntando esta palabra con el nombre de Monte, como hace David aquí, y poniéndola en el número de muchos, como está en el primero texto, suena [...] Monte de quesos o, como trasladan ahora algunos, Monte de corcobas [...] y así conforme a esto se entiende, que este Monte es general sustento de todos [...] con su grosura [...] con sus pastos y leche (pág. 259).

⁴ N. Fernández Marcos recuerda que fray Luis «en dos ocasiones al menos aplica en su hermenéutica la regla 28 de Rabí Eliezer, llamada ma'al o paronomasia. Al tratar del nombre Monte juega con los significados diferentes de dos raíces homónimas *har* = «montaña» y *harah* = «estar preñado» para concluir con un significado etimológico de los montes en hebreo como «preñados», interpretación que se encuentra también en el *De Arcano Sermone*. Ver N. Fernández Marcos, «*De los nombres de Cristo* de fray Luis de León y *De Arcano Sermone* de Arias Montano», *Sefarad*, vol. 50, 1990, pág. 256.

Vemos así cómo, a partir de una observación etimológica —la similitud entre *har* y *harah*—, fray Luis elabora toda una teoría del monte como espacio fértil, lleno de «grosura», «leche» y «queso».

¿Cómo trata nuestro poeta el espacio del monte en sus traducciones de los salmos? Tal como se puede esperar, fray Luis traduce el significante *har* por «monte» en la mayoría de los casos. Pero lo más interesante no reside en la traducción literal del significante *har*, sino en las ampliaciones que, la mayoría de las veces, lo acompañan. Así, en el salmo 103, por ejemplo, fray Luis amplifica la palabra «montes», calificándolos de «hinchados». Este participio, «hinchados», no se encuentra en el texto hebreo. Sin embargo, recuerda el capítulo «Monte» de *De los nombres de Cristo*, ya que fray Luis lo repite muchas veces para caracterizar el monte:

los que nosotros llamamos Montes, llama el hebreo por nombre proprio preñados [...] no solo por la figura alta y redonda, y como *hinchada* sobre la tierra, por lo qual parecen el vientre della (pág. 246).

significa todo lo que tiene en sí algunas partes eminentes e *hinchadas* sobre las demás que contiene (pág. 259).

naturales i graciosos bienes enriscados e *hinchados* (pág. 263).

Así, el participio «hinchado» crea un eco entre la traducción del salmo y el capítulo «Monte», un hilo semántico que construye una verdadera lógica de traducción.

La fertilidad no es la única propiedad del monte. En su tratado, fray Luis también asimila este espacio al refugio. Para ello, cita el salmo 103: «Y en ti (o verdadera guarida de los pobrecitos amedrentados, Christo Jesús), y en ti (o amparo dulce y seguro [...] los afligidos y acosados del mundo nos escondemos» (pág. 248).» De ahí que fray Luis defienda que Cristo es como un monte en el que se refugian los pobres, y este monte se traduce por dos sinónimos: «guarida» y «manida». Ahora bien, son exactamente estos dos sinónimos los que volvemos a encontrar en la traducción del salmo 26. «Manida» traduce el hebreo *me'oz jay* («fuerza de mi vida»), mientras que «guarida» traduce *'azorti* («mi protector»). De nuevo, la traducción para fray Luis es un ejercicio muy lógico: la elección de cada significante resulta de la aplicación de su teoría onomástica.

En el capítulo «Monte», fray Luis utiliza de manera indiferenciada «monte», «roca», «risco» o «peñasco». Con lo cual, podemos suponer que estos sustantivos traducen el espacio del monte también en las traducciones de los salmos. Precisamente, leemos en la versión luisiana del salmo 17, 34: «colocado en risco que a las nuves se avezina». Podemos suponer que aquí, «risco» viene a traducir «monte». Sin embargo, leemos en la Vulgata: *super excelsa statuens me* («colocándome en las alturas»). No encontramos la palabra *mons*. Entonces, ¿de dónde proviene la traducción luisiana «en un risco»? Del hebreo. En efecto, leemos en el texto original *ve'al bamati ya'amidni* («me coloca en mi *bamah*»). Ahora bien, *bamah* tiene dos significados en hebreo: el primer significado es «lugar alto» —de ahí

la traducción latina «en las alturas»—, el segundo es, precisamente, «monte». De nuevo, fray Luis juega con las propiedades de la lengua hebraica original.

En este mismo salmo 17, leemos en la versión luisiana del versículo 47: «mi verdadero peñasco». En la Vulgata, no encontramos el equivalente latino de «peñasco». Sólo leemos *salutis meae*, «mi salud». Otra vez, es el texto original el que influye en la traducción de fray Luis, ya que encontramos en la Biblia hebraica *tzori*, lo que significa, precisamente, «mi roca». Además, esta expresión, «mi roca», tiene un sabor particularmente hebraico, ya que recuerda la apelación *Tzor Israel*, «roca de Israel», que es uno de los nombres dados a Yahveh.

Vemos así la prevalencia del hebreo en la construcción del espacio del monte. Tal como pasaba con «Camino», las traducciones de los salmos son una verdadera puesta en práctica de las teorías enunciadas en el capítulo «Monte» de *De los nombres de Cristo*. Tomaré un último ejemplo. Fray Luis explica en el capítulo «Monte» que el monte es «la casa del Señor». Como prueba de ello, cita a Isaías: «Y en los postreros días será establecido el monte de la casa del Señor» (pág. 242). Ahí, fray Luis se refiere al Monte Sion, el Monte sagrado donde se encontraba el Templo de los judíos. Precisamente, si observamos la traducción luisiana del salmo 147, 1, leemos: «Loa a tu Dios, Sion, *de Dios morada*». Estas últimas palabras, «de Dios morada», no se encuentran en la Vulgata, ni en el texto hebreo. Se trata de una amplificación de fray Luis, que ve en la traducción un ejercicio para ensayar su teoría onomástica.

Llegado el momento de esbozar las conclusiones de este trabajo, me parece interesante vincular el trabajo poético de fray Luis con el de San Juan de la Cruz. Aunque muchas veces los especialistas de fray Luis han insistido en la diferencia que hay entre los dos —fray Luis, contrario a San Juan de la Cruz, nunca fue un místico— creo que los dos tienen, por lo menos, un punto común. Este punto común, ya lo evocó la hispanista francesa Nadine Ly, al analizar los dibujos que realizó Juan de la Cruz para ilustrar su «Subida al monte Carmelo»⁵. En estos dibujos, se ven tres caminos: el «camino de espíritu imperfecto» y el «camino de espíritu errado», que llevan a la «nada», y la «senda estrecha de la perfección», que lleva a un monte —el monte Carmelo. La leyenda que acompaña este monte dice, en latín, *Mons Dei Mons pinguis Mons coagulatus Mons in quo beneplacitum est Deo habitare in eo*. Reconocemos aquí el mismo versículo del salmo 67 que fray Luis cita y traduce en el capítulo «Monte» para justificar que Cristo es, metafóricamente, un monte fértil en el que mora Dios. En definitiva, San Juan de la Cruz y fray Luis de León realizan el mismo trabajo de representación de un espacio metafórico: aquel representa al camino y al monte bajo forma de dibujos, mientras que este aplica su teoría onomástica del camino y del monte en sus propias traducciones. Para ambos poetas, la noción de «espacio» tiende a desaparecer para privilegiar nociones más abstractas: el camino se hace camino moral, y el monte, fertilidad y refugio.

⁵ N. Ly, «La spatialisation du *je-ne-sais-quoi*: écriture et représentation chez Saint Jean de la Croix», *Espaces*, Presses universitaires du Mirail, 1988, págs. 85-106.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA MEJÍA, J. R., *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- BUSTOS, E. de, «Algunas observaciones semiológicas y semánticas en torno a fray Luis de León», *Academia Literaria Renacentista I Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, págs. 101-145.
- CAMINERO, J., *La razón filológica en la obra de Fray Luis de León*, Kassel/Bilbao, Reichenberger/Universidad de Deusto, 1990.
- CODOÑER, C., «Fray Luis: "interpretación", traducción poética e imitatio», *Criticón*, 61, 1994, págs. 31-46.
- FERNÁNDEZ MARCOS, N., «De los nombres de Cristo de fray Luis de León y De Arcano Sermone de Arias Montano», *Sefarad*, vol. 50, 1990, págs. 245-270.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V., y J. SAN JOSÉ LERA (ed.) *Fray Luis de León: Historia, Humanismo y Letras*, Salamanca, 1996.
- GITLITZ, D., «Fray Luis' Psalm Translation, From Hebrew or Latin?», *Romance Notes*, 24, 1983, págs. 142-147.
- GUY, A., *La pensée de Fray Luis de León*, París, Vrin, 1943.
- KAPLIS-HOHWALD, «Fray Luis de León as translator of the Psalms, a Reading of Psalms 103, 44 ans 102 in *De los nombres de Cristo*», *Hispanic Review*, 70, 2002, págs. 59-68.
- LEÓN, L. de (fray), *De los nombres de Cristo*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977.
- *Poesías completas: obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, ed. C. Cuevas, Madrid, Castalia, 1998.
- LÓPEZ CASTRO, A., *El canto no aprendido, Estudios sobre fray Luis de León*, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 2013.
- LY, N., «La spatialisation du *je-ne-sais-quoi*: écriture et représentation chez Saint Jean de la Croix», *Espaces*, Presses universitaires du Mirail, 1988, págs. 85-106.
- MORREALE, M., «De los sustitutos de la Vulgata en el s. XVI: la Biblia de Santes Pagnino enmendada por Benito Arias Montano», *Sefarad*, 67, 1, 2007, págs. 229-236.
- NAHSON, D., *Amor sensual por el cielo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- NÚÑEZ RIVERA, V., *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- PEREA SILLER, J. F., «Simbolización lingüística del paisaje: Cristo como *Monte* en Fray Luis de León», *Actas del congreso Visiones del paisaje*, ed. M. A. Hermosilla Álvarez y F. Castro Morales, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999, págs. 449-461.
- *Fray Luis de León y la lengua perfecta: lingüística, cábala y hermenéutica en De los nombres de Cristo*, Córdoba, Camino, 1998.

PÉREZ, J., *El humanismo de Fray Luis de León*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

SAN JOSÉ LERA, «Fray Luis de León, traducción, poesía y hermenéutica», *Bulletin hispanique*, 1, 2002, págs. 51-97.

SENABRE, R., *Tres estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

SWIETLICKI, C., *Spanish Christian cabala: the works of Luis de León, Santa Teresa de Jesús, and San Juan de la Cruz*, Columbia, Missouri Press, 1986.

CAPÍTULO 7

La naturaleza en la poesía de Francisco de Quevedo: ¿escondite o reflejo de la experiencia amorosa?

ALESSANDRA CERIBELLI

Universidad de Santiago de Compostela

En la tradición poética, la descripción de la naturaleza ha servido a los poetas para subrayar y enfatizar sobre la experiencia amorosa descrita en sus textos. En la producción de Francisco de Quevedo, tan influida por los poetas italianos de varias épocas, desde Petrarca hasta Tasso y Grotto, este elemento geográfico ha sido utilizado, según las vertientes y el tema tratado, tanto reflejo del sentimiento amoroso como escondite de los sufrimientos. La concepción filosófica de micro y macrocosmos de los siglos que estamos tratando ha contribuido mucho en la manera de poetizar y utilizar los elementos naturales en los textos. Durante el Renacimiento, la naturaleza se concebía como reflejo platónico de las perfecciones divinas, a cuya contemplación debía conducir. Además, se le consideraba simplemente como el habitáculo del hombre y su interpretación estaba siempre centrada en él. De esta manera, los poetas escribían sobre una prolongación de su paz interior y de la soledad buscada, o también se utilizaba como confidente. En cambio, los autores del Barroco la valoran en sí misma y pasan a describirla como un objeto, con un consiguiente aumento de referencias a ella de sentido figurado. Adquiere plenitud e independencia, subrayadas por una visión del paisaje con sentido en sí mismo, ejemplificado en las *Soledades* y en las *Silvas* de Góngora.

Centrándose en la producción poética de Quevedo, se puede observar que en el soneto «Torcido, desigual, blando y sonoro»¹, a partir de los vv. 5-8², se asocia el ruido de las aguas a un murmullo, como si fueran algo vivo, para pasar a describir el aumento del cauce del arroyo por culpa de sus mismas lágrimas. Aquí, el elemento acuático está personificado en el acto de reírse de las penas del poeta, que, gracias a estas, le permiten acrecentar su cauce. Petrarca, en «Il cantar novo e 'l pianger delli augelli»³ habla de «liquidi cristalli» (v. 3), usando el plural para generalizar y extender el sufrimiento, que, a través de las lágrimas vertidas en una sola fuente, ya está en todo el mundo. Quevedo añade el aspecto del ruido ya en la denominación del río, llamándolo «líquido plectro», dirigiéndose a uno en particular, como si lo estuviera mirando delante de él. Algo parecido lo encontramos en «Valle che de' lamenti miei se' piena» (pág. 301), donde en el v. 2⁴ las lágrimas aumentan el nivel del río, como en el v. 5⁵ de «'l piansi, or canto, ché 'l celeste lume» (pág. 230) y en el v. 3⁶ de «Se lamentar augelli, o verdi fronde» (pág. 279) donde vuelve el aspecto auditivo pero acompañado de un adjetivo que se asocia a la falta de claridad, «roco mormorar», como si intentara enviar un mensaje al poeta que se sienta allí para escribir y mirar al paisaje (v. 6)⁷. De hecho, recibe un mensaje de parte de Laura, preguntándole «con pietate» por qué ya está tan consumido y por qué vierte tantas lágrimas en un río dolorido (vv. 9-11)⁸. Aquí es el punto de unión del poeta con la amada, presente también en «Rapido fiume che d'alpestra vena» (pág. 208)⁹, donde el poeta anima a que el curso de agua, cómplice y mensajero, no frene su recorrido porque va hacia Laura, sino que se presente delante de ella y que, como si fuera él mismo, le besara, porque él puede correr más rápido, concluyendo que «lo spirito é pronto, ma la carna é stanca», es decir, «el espíritu está listo, pero la carne está cansada». Aquí vemos una personificación o más bien una identificación del poeta con el elemento natural que le permitiría superar los límites humanos, llegando así a tocar por fin su deseada mujer, ella también

¹ F. de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, ed. de A. Rey y M. J. Alonso Veloso, Pamplona, Euns, 2011, pág. 23.

² «En cristales dispensas tu tesoro, / líquido plectro a rústicos amores, / y templando por cuerdas ruiseñores, / te ríes de crecer, con lo que lloro».

³ Petrarca, F., *Canzoniere*, Milano, Feltrinelli, 2013, pág. 119. Sigo esta edición para las citas textuales, por lo que a partir de ahora solo remito a la página correspondiente con dicha edición.

⁴ «Fiume che spesso nel mio pianger cresci».

⁵ «Onde e' suol trar di lagrime tal fiume».

⁶ «O roco mormorar di lucide onde».

⁷ «Lá v'io seggia d'amor pensoso et scriva».

⁸ «Deh, perché inanzi 'l tempo ti consume? / -mi dice con pietate- a che pur versi/ degli occhi tuoi un doloroso fiume?».

⁹ «Rapido fiume che d'alpestra vena / rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi, / notte et dí meco disioso scendi / ov' Amor me, te sol Natura mena, / vattene innanzi: il tuo corso non frena / né stanchezza né sonno; et pria che rendi / suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi / l'erba piú verde, et l'aria piú serena. / Ivi è quel nostro vivo et dolce sole, / ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca: / forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole. / Basciale 'l piede, o la man bella et bianca; / dille, e 'l basciar sie 'nvece di parole: / Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca».

algo ya no humano, sino natural como el sol que domina el agua y el hombre a la vez¹⁰. El poema de Quevedo está completamente dedicado al torrente, sin referencias a la verdadera causa del texto, es decir, el rechazo de la amada y los consecuentes llantos y penas del poeta. Es el emblema de toda pena amorosa y gracias a esta se anima aún más, tomando su fuerza de las debilidades de los hombres. Sin embargo, este no es consciente de que, no obstante todo esto, se despeñará distraídamente, de la misma manera en que el enamorado ha caído en la prisión del amor sin darse cuenta o, a veces, con entusiasmo y ganas. Estas analogías faltan en Petrarca, quien utiliza simplemente la metáfora para aumentar la sensación de tristeza del amante, subrayando la extensión de su malestar que llega a todos los espejos de agua y que transforma su dolor en el dolor de todos los que sufren por amor. Quevedo no generaliza, sino que más bien se acerca más al sujeto del poema que al destinatario. Si de un lado personifica el agua, del otro él se cosifica asociando su experiencia amorosa a un despeñamiento, sugiriendo que el amor causa ruina moral¹¹, haciendo hincapié en el concepto de perdición.

En «Ya tituló el verano ronca seña»¹², donde Quevedo alude al mito de Progne para describir el contraste entre la primavera y el dolor del amante, la primera estrofa describe la llegada de la primavera a través del canto y el vuelo de ciertas aves, entre las cuales, la golondrina, bajo cuyas especies fue transformada Progne según cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*¹³:

Ya tituló el verano ronca seña,
vuela la grulla en letra y con las alas
escribe el viento, y en parleras galas
Progne cantora su dolor desdeña (vv. 1-4).
[...]
Yo sólo, ¡oh Lisi!, a pena destinado,
y en encendido invierno l'alma mía,
ardo en la nieve y yélome abrasado (vv. 12-14).

Aquí está pintada mientras canta pese a su sufrimiento, como si esto no fuese una buena razón para dejar de anunciar el cambio de la estación fría hacia un clima más templado y agradable. En el último terceto, vemos que, no obstante esto, el alma del amante sigue sufriendo el rigor invernal: arde en pasión amorosa, pero se hiela con el desdén. Petrarca usa el mismo mito en «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena» (pág. 310):

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,

¹⁰ «Ivi é quel nostro vivo et dolce sole» (v. 9).

¹¹ «Metafóricamente se toma por la ruina que alguno padece en el espíritu, honra o fama» (*Autoridades*).

¹² F. de Quevedo, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, ed. de A. Rey y M. J. Alonso Veloso, Pamplona, Euna, pág. 103.

¹³ Véase el libro 6, 412-674.

e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia (vv. 1-8).

El toscano acompaña Filomena a Progne, otra mujer transformada esta vez en un ruiseñor, creando un paralelismo entre las dos figuras: la primera llora pero la segunda canta, como si aquí tampoco le importara su triste situación. La descripción de los elementos personificados de la naturaleza que se están serenando (vv. 5-6) lleva a todos los animales a buscar el amor, porque todo está lleno de esto (vv. 7-8). Además, la alusión doble a Venus, hija de Júpiter (v. 6), diosa de la primavera y a la vez de la sensualidad, hace que la asociación se fortifique. Pero esto no vale para el poeta, porque fue justo en primavera cuando se enamoró de Laura y en el mismo período del año ella falleció. Esto le lleva un recuerdo agrídulce y el frío del invierno sigue en su corazón a causa de estos padecimientos, aunque las temperaturas permiten el deshielo y el florecimiento de la naturaleza. Los dos poemas tienen en común también «el contraste entre la primavera que fluye alrededor del amante y el dolor de los sentimientos»¹⁴. Sin embargo, Quevedo utiliza la conciliación de opuestos para «explicar la falta de correspondencia con esa naturaleza que los alterna, mientras Petrarca describe una naturaleza propia»¹⁵. Volviendo al español, vemos que en su caso se contraponen a la pasión amorosa del amante el frío desdén de la amada. Ella aquí está presente, es causa del sufrimiento no por su ausencia, sino por su presencia y por su actitud despectiva. El invierno está en su corazón, que ya no tiene sentimientos hacia el poeta, que podría padecer su mismo destino, como leemos en el epígrafe: «Goza el campo de primavera templada, y no el corazón enamorado».

Unos cuantos madrigales de Quevedo tienen en alguna medida como fuente de inspiración otros de Luigi Groto¹⁶. «Está el ave en el aire con sosiego»¹⁷ se parece a «Nell'acqua i pesci stanno»¹⁸ y «Gli elementi, ond'ha vita ognun di noi»¹⁹:

¹⁴ M. Á. Candelas, *La poesía de Quevedo*, Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, 2007, pág. 92.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Para profundizar sobre la influencia de este poeta en la poesía de Quevedo véase A. Ceribelli, «La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», *Actas del X Congreso AISO 2014*, Venecia, Università Ca' Foscari (en prensa).

¹⁷ F. de Quevedo, *ob. cit.*, 2011, pág. 197.

¹⁸ L. Groto, *Rime*, II, Venecia, Ambrosio Dei, 1610, f. 53r.

¹⁹ L. Groto, *Rime*, I, Venecia, Ambrosio Dei, 1610, f. 22r.

Nell'acqua i pesci stanno,
Li augei per l'aria vanno,
le fiere, e l'huom per terra,
al fin la Salamandra nel foco erra.
Ma io, mercè d'Amor, de suoi tormenti
Stò in tutti gli elementi,
in terra ho l'intelletto,
mentre son preso da terreno affetto,
la bocca, che altro mai non prende cibo
in aere tengo di cui sol mi cibo.
E al fin mentre ardo, e piango il grave ardore
In acqua gli occhi, e in foco tengo il core.
(«Stato infelice»)

* * *

Gli elementi, ond'ha vita ognun di noi
Si consumano in me, donna, per voi.
Il foco appoggio al natural calore,
si spinge a quel, con cui m'infiamma amore.
L'aer, che fa, ch'io spiri,
si consuma in sospiri.
L'acqua, che ministrar gli humor costuma,
in pianto si consuma.
La terra, ond'ho le membra, in preghi, e'n passi,
per piani, e poggi consumando vassi.
Così la vostra inessorabile guerra
In me consuma Foco, Aere, Acqua, e Terra.
(«Amante consumato»)

Está el ave en el aire con sosiego,
en la agua el pez, la salamandra en fuego,
y el hombre, en cuyo ser todo se encierra,
está en sola la tierra.
Yo sólo, que nací para tormentos,
estoy en todos estos elementos:
la boca tengo en aire suspirando,
el cuerpo en tierra está peregrinando,
los ojos tengo en agua noche y día
y en fuego el corazón y la alma mía.

Entre los dos, el más semejante es el primero. En ambos, el poeta empieza desarrollando el tópico de los cuatro elementos que forman el universo —aire, agua, fuego y tierra—, aunque en orden diferente. Quevedo reflexiona en la concepción

del hombre como microcosmos, típica del Renacimiento, que en cambio no encontramos en su fuente, dado que Grotto junta el hombre a los animales. Otro cambio sustancial está en el elemento que reside en la tierra: en el caso del español es el cuerpo como peregrino, otro tema al que a menudo recurre en su poética, mientras que el adriático habla solo del intelecto, volviendo al amor petrarquista y estilnovista del amor como experiencia solamente intelectual, aunque en el verso siguiente añade que su afecto es terreno, subrayando la dicotomía entre dos concepciones y experiencias amorosas: de un lado, la mente que se eleva y, del otro, el cuerpo y el fuego de las pasiones. Siguiendo en la descripción de un amor atormentando, Grotto describe su situación de inapetencia, con su boca que ya no acepta comida terrena, sino que se alimenta de lo que está en el aire. En el madrigal de Quevedo, vemos tormentos a través de la imagen de la boca suspirando, pero no aparecen imágenes cotidianas como es la falta de hambre por motivos sentimentales. El último verso, muy parecido, se extiende en el poema del madrileño: el corazón del amante está lleno de fuego, de pasión, pero en este caso el sentimiento es tan fuerte que hasta se inflama el alma, característica que no encontramos en Grotto. Así que, aunque las descripciones del italiano son más amplias y detalladas, en el caso de la imitación nos encontramos con una reelaboración más conceptual y conceptista que abarca otros niveles de la descripción de la experiencia amorosa.

Como ya dicho antes, el enamorado es un peregrino errante en la tierra que espera su fin y mientras tanto busca parajes naturales solitarios para sus lamentos, como en el idilio «Voyme por altos montes paso a paso»²⁰:

Voyme por altos montes paso a paso,
llorando mis verdades,
que el fuego ardiente y dulce que me abraso
sólo le fio de estas soledades,
de donde nace a cada pie que muevo,
de antiguo amor, un pensamiento nuevo (vv. 1-6).

Quevedo encuentra alivio en la soledad en medio de la naturaleza, donde puede quejarse y tener nuevos recuerdos sobre un amor ya antiguo. Un planteamiento parecido se encuentra en la canción «Di pensier in pensier, di monte in monte» (pág. 129) de Petrarca. Otra vez encontramos una personificación del sentimiento como un sujeto que le guía en su vagabundear por los montes, dirigiéndose aquí también a la fuente y al río como parte integrante del paisaje y símbolo de la cantidad de las lágrimas caídas por culpa de sus penas amorosas, como ya vimos anteriormente. Quizá está hablando consigo mismo: esa agua es su llanto, es él el manantial. Los parajes no son idílicos, sino que habla de «selve aspre» (v. 14)²¹ como el único lugar donde puede descansar un poco, subrayado

²⁰ F. de Quevedo, ob. cit., 2013, págs. 209-210.

²¹ «Per altri monti et per selve aspre trovo».

en los vv. 46-48²², donde afirma que solo en los lugares salvajes y desiertos se puede olvidar de Laura. A cada paso, vuelve un nuevo recuerdo de su amada, que a menudo juega con los tormentos que le ha causado. El planteamiento inicial de Quevedo es bastante parecido, con la presencia de los mismos elementos naturales. Sin embargo, el desarrollo es completamente diferente. Para Petrarca, la reflexión acaba en haber encontrado un momentáneo alivio en la naturaleza, pero el último pensamiento siempre va a Laura, sea donde sea. En cambio, Quevedo no logra encontrar consuelo porque su alma nunca se cansa de amarle y se preocupa de que su experiencia no podrá servir de ejemplo para los futuros enamorados, porque probablemente morirá por su culpa, deseando que ella le recuerde como símbolo de desengaño, logrando así estar al menos por un momento en sus labios. Es consciente de que tiene los días contados y de que su única razón de vida y muerte, a la vez, es ella.

En «Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!»²³, «el amante conmina al Tajo a detener su curso, en tanto no consiga apartar de sí la pena amorosa» (vv. 1-4)²⁴. Del mismo modo, Bernardo Tasso manda al río que se pare en «O puro, o dulce, o fiumicel d'argento»²⁵. Como apuntado por Poggi, se debe a él

un cambio fundamental en la transmisión del motivo del río ya no, como en Petrarca, destinatario de la queja con que el enamorado pretende anular la lejanía que lo separa de su amada, sino de una pasión voyuerística que, típica de la fase manierista del petrarquismo, llega a fijar en sus cristales los encantos físicos de la mujer²⁶.

Sin embargo, notamos también unas diferencias. El italiano manda al río que se pare porque sus aguas puedan cumplir mejor a la función de espejo, mientras que esta doble función no aparece en Quevedo, sino que recupera el tópico del río como hipérbole de las lágrimas lloradas por el amante dolorido, tanto que, según el poeta, «no es lógico que esté alegre un río cuyo caudal ha sido formado por las lágrimas del amante (vv. 12-14)»²⁷. El mismo tema aparece en *Euterpe* en «Detén tu curso, Henares, tan crecido» (B 362), donde repite el v. 12²⁸ pero con diferencias. De hecho, si el italiano desarrolla el motivo del río / espejo, el español lo desvía hacia una recuperación de los más trillados *topoi* petrarquistas, como su formación a través del llanto del triste amante y su soledad comparada a la del hombre.

²² «Et quanto in più selvaggio / loco mi trovo e'n più deserto lido / tanto più bella il mio pensier adombra».

²³ «Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!, / tú, que llegas al mar rico y dorado, / en tanto que al rigor de mi cuidado / busco (¡ay, si le hallase!) algún olvido».

²⁴ F. de Quevedo, ob. cit., 2011, pág. 113.

²⁵ B. Tasso, *Rime*, ed. de Domenico Chiodo, Torino, Res, 1534, pág. XX. «Ferma il tuo corso, e tutto in te raccolto / condensa i liquor tuoi caldi et ardenti, / per non portar tanta ricchezza al mare».

²⁶ G. Poggi, «Quevedo con-sin Petrarca: apuntes para un debate», *La Perinola*, núm. 8, 2004, págs. 359-374, pág. 364.

²⁷ F. de Quevedo, ob. cit., 2011, pág. 113.

²⁸ «Ferma il tuo corso; e tutto in te raccolto».

En conclusión, notamos que en los poemas de Quevedo que hemos brevemente analizado aquí, la naturaleza juega un doble rol. De un lado, le sirve para amplificar y describir sus sentimientos de dolor y también la actuación desdeñosa de la amada; del otro, aunque intente buscar un escondite de tanto sufrimiento, para él es imposible contrarrestar el amor, encontrándose arrastrado y a punto de morir. Además, con respecto a las reelaboraciones de sus fuentes, se puede notar un cambio de enfoque: mientras Petrarca se detiene en describir una naturaleza propia, Quevedo no logra pintar una correspondencia con ella, desarraigándose siempre por culpa de las penas que está sufriendo. Deja de un lado la representación barroca de los elementos naturales y se vuelve hacia la concepción renacentista del hombre como microcosmos. Lo que el poeta ve delante de él no es la Naturaleza, sino que solo le interesa utilizarla en relación con el amante, describiéndola en función de sus sufrimientos. Aquí no notamos su visión aristotélica del mundo, sino que es más bien estoica y en unos puntos petrarquista. No hay sitio para la Providencia. Lo único que queda son lágrimas y soledad, contra los cuales nada pueden los elementos naturales. Los sufrimientos del poeta están tan amplificadas que no caben en lo que le rodea, así que finalmente es imposible esconderlos o describirlos.

BIBLIOGRAFÍA

- CANDELAS COLODRÓN, M. Á., *La poesía de Quevedo*, Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións, 2007.
- CERIBELLI, A., «La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», *Actas del X Congreso AISO 2014*, Venecia, Università Ca' Foscari (en prensa). *Diccionario de Autoridades*, consultado en la versión en línea en <http://web.frl.es/DA.html>.
- GONZÁLEZ QUINTAS, E., *La metáfora en la poesía de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 2006.
- GROTO, L., *Rime*, Venecia, Ambrosio Dei, 1610.
- LÁSCARIS COMNENO, C., «El concepto de naturaleza en la concepción filosófica de Quevedo», *Theoria* 9, 1955, págs. 91-98.
- OVIDIO NASÓN, P., *Metamorfosis*, Madrid, Alianza, 1999.
- PETRARCA, F., *Canzoniere*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- POGGI, G., «Quevedo con-sin Petrarca: apuntes para un debate», *La Perinola*, núm. 8, 2004, págs. 359-374.
- QUEVEDO, F. DE, *Poesía original completa*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 2004.
- Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, ed. de Alfonso Rey y M. J. Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011.
- Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, ed. de A. Rey y M. J. Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2013.
- TASSO, B., *Rime*, ed. de Domenico Chiodo, Torino, Res, 1534.

CAPÍTULO 8

Arcadia en el Nuevo Mundo: la literatura pastoril de la Nueva España

TERESA CLIFTON
Universidad de Brown

La literatura pastoril tiene sus orígenes en la antigüedad de las escrituras, en la Biblia, en la mitología griega, en canciones folklóricas, y según Juan Bautista Avalle-Arce en su historia de *La novela pastoril española*, «el tipo del pastor» logra su «fijación» y «estilización» en las *Bucólicas* de Virgilio en el siglo I antes de nuestra era¹. Autores de su propio tiempo hasta poetas del Renacimiento europeo imitarían sus versos en églogas, poemas frecuentemente narrativos de tema pastoril, bucólico, e incluso piscatorio. El género experimentó un renacimiento en prosa en Italia y España en el siglo XVI. Su popularidad coincidió con el primer siglo de la colonización europea de América, en donde la conceptualización de este «nuevo» mundo enfrentaba los entendimientos medievales de utopía, Edén, y el *locus amoenus* que servían como el escenario para la ficción pastoril.

Al principio del siglo XVII, en medio de una inundación de novelas pastoriles importadas de España, dos contribuciones mexicanas surgieron: *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* por Bernardo de Balbuena (1608), y *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* por Francisco Bramón. Las dos novelas divergen en cierto modo del escenario tradicional —un lugar frecuentemente no especificado en Italia o España que evoca Arcadia anatópicamente. La primera, aunque es ambientada en las riberas de la Guadiana, presenta portales místicos que permiten a los protagonistas volar debajo del océano a una Nueva España reminiscente

¹ J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, pág. 15.

de la ultratumba griega. La segunda, una de pocas novelas pastoriles a lo divino, tiene lugar en las afueras de la Ciudad de México, y su *locus amoenus* es además una interpretación literal del «huerto cerrado», un símbolo de la Inmaculada Concepción de María.

Se puede identificar la literatura pastoril por su escenario rural e idílico más que por cualquier otro rasgo. Las escenas pastoriles de Homero requieren solo un sitio sombreado para las canciones que los pastores componen en su ocio². Virgilio normalmente ubica este sitio en «the romantically far away Arcadia»³, hogar del dios Pan, un paisaje de belleza sencilla que servía como modelo para descripciones literarias de los Campos Elíseos, Edén, o el paraíso cristiano en la literatura renacentista. Según Ernst Curtius, el escenario pastoril tradicional, además de pastores estilizados, tiene un «grove» o bosque mixto, y el lugar ameno, un área de sombra en un prado con una cercana fuente⁴.

Cedomil Goic, sin embargo, identifica otra dualidad en la ambientación de la novela de Balbuena: hay una «duplicación del espacio, en el cual un lugar ameno incluye otro más perfecto»⁵. Este otro espacio interno y perfecto, el «lugar sagrado», «tiene los rasgos paradisíacos o de la Edad Dorada en el que anima religiosamente la vida mítica»⁶. Esta coexistencia de lugar ameno y lugar sagrado no es algo fuera de lo común en las novelas pastoriles de la tradición española: el ciclo de la *Diana* cuenta con el santuario del palacio, jardín y templo de Felicia, y Cervantes pone en las riberas del Tajo una catedral de cipreses vivos en *La Galatea*, por dar un par de ejemplos.

Mientras las dos novelas mexicanas se adhieren al patrón de variar el escenario idílico con visitas a sitios aún más perfectos o sagrados, existe —en estas dos obras que amplifican sus espacios cerrados para incluir México y la situación coetánea del imperio español— una confusión de lo sagrado con el lugar ameno ordinario, una filtración de teología, pagana o cristiana, en todo el ámbito pastoril, y de artificio y un nuevo esplendor urbano en los antiguos sitios sagrados, indicando una conceptualización nueva y compleja, quizás aún americana, del paraíso terrenal.

Aunque pasó décadas de su vida en otras partes del imperio español, Bernardo de Balbuena escribió la mayoría de sus obras publicadas en sus veintidós años en México. Probablemente escrito en Guadalajara en 1602, *Siglo de oro en las selvas de Erifile* tuvo que esperar hasta que su autor volvió a Madrid en 1608 para su publicación por causa de la prohibición de obras de ficción por la Real Cédula de 1531. Conocido, en particular por Veronika Ryjik, por subvertir los tópicos pastoriles españoles «para construir el espacio sublime de México» en su

² E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, W. Trask (trad.), Princeton, Princeton UP, 1990, págs. 186-187.

³ *Ibid.*, pág. 190.

⁴ *Ibid.*, pág. 195.

⁵ C. Goic, «La novela hispanoamericana colonial», *Historia de la literatura hispanoamericana*, L. Íñigo Madrigal (ed.), tomo I, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 387.

⁶ *Ibid.*, pág. 387.

poema *La grandeza mexicana* de 1604⁷, Balbuena vuelve a frustrar expectativas en su novela dedicada al ideal pastoril, convirtiendo su obra (tradicional en sus otros aspectos) y su escenario español en otra alabanza de México, y en una visión de México como sitio del nuevo Siglo de Oro.

La novela, como sugiere su título, tiene lugar en el bosque alrededor de la fuente Erífle, en las riberas del Guadiana en el sur de España. Esta área sirve como lugar ameno, en donde ocurre la mayor parte de la acción cotidiana, mientras desde allí, los pastores van de peregrinación a las montañas y cuevas, los lugares sagrados según la dicotomía de Goic. La fuente y su entorno, sin embargo, son descritos no solo como el lugar ameno típico, con la «simplicidad y pureza de los primeros siglos del mundo», un «agradable sitio»⁸, sino también inmediatamente prueba que también sirve como sitio sagrado de los dioses paganos. El pastor-narrador se pregunta «si lícito es a los mortales ojos» y en solo dos oraciones lo llama «lugar verdaderamente sagrado y merecedor de humana reverencia» y un «religioso lugar [...] en tanta veneración tenido» en donde «rústicos dioses» y «amadas ninfas» deambulan⁹. Aun en su patria bucólica viven en constante e «inviolable temor de los vengativos dioses»¹⁰. Su valle al lado del Guadiana evoca la belleza y el encanto del Siglo de Oro mítico, pero también literalmente evoca siglos anteriores con la santidad tenebrosa y aterradora del mundo natural precristiano.

Este ambiente ominoso y la piedad explícitamente pagana extienden naturalmente del lugar ameno al lugar sagrado en *Siglo de oro*, lo cual es notable en un género en el que autores evitan menciones de las diferencias entre el ideal griego que representan y su propio contexto católico por temor de manchar la perfección del lugar sagrado (Cervantes aun intercaló un cura católico entre sus pastores panteísticos en *La Galatea*). Las últimas escenas de la novela ofrecen el ejemplo más explícito: en un templo antiguo del bosque, los pastores queman las entrañas tibias de animales muertos para pedir perdón por haber «violado los sagrados bosques llenos de ocultas deidades»¹¹. Después viajan al sepulcro de una pastora, otro «temeroso lugar»¹², lo cual honran por abrasar más entrañas, degollar «dos gruesos toros», y por leer el futuro en *sus* entrañas¹³. Esa noche los pastores velan a la muerta, y concluyen sus sacrificios con ofrendas de leche, sangre, vino, y miel¹⁴. Ya que han creado tal lío, para levantarse los ánimos con una carrera, todos los concursantes se resbalan en la sangre y, cubiertos de san-

⁷ V. Ryjik, «El mito de la nueva Arcadia: la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena y la revaloración de los tópicos pastoriles», *Bulletin of Spanish Studies*, núm. 82.5, Liverpool, 2005, pág. 594.

⁸ B. de Balbuena, *Siglo de oro en las selvas de Erífle*, Madrid, Ibarra, 1821, págs. 1-2.

⁹ *Ibíd.*, pág. 3.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 38.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 190.

¹² *Ibíd.*, pág. 202.

¹³ *Ibíd.*, pág. 219-220.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 229.

gre como sus ofrendas, sacrifican otra vaca por si acaso¹⁵. El narrador pasa por estas escenas con un tono ligero, pero queda claro que estos sitios santos no son simplemente lugares amenos idílicos, sino que son lugares que merecen temor, lugares en donde no pertenecen los seres humanos, y lugares en donde ocurren ritos paganos repugnantes y violentos.

Un lugar sagrado está exento de la violencia y temor que caracterizan a los otros: la visión en sueños de la Ciudad de México. Balbuena, un seguidor autoproclamado de Sannazaro, lo imita fielmente al punto de presentar la visión de una ciudad (México en lugar de Nápoles), pero entonces ofrece un nuevo entendimiento de la relación de la ciudad al lugar ameno rural por divergir de su texto de origen. En el cuarto libro, un pastor anciano, Aristeo, rememora una cueva, guardada cuidadosamente por los dioses, que ya no es accesible a los hombres de Erifile, la cual corresponde con el recuento de Virgilio de la entrada al inframundo, y supuestamente abre a otro mundo debajo del océano¹⁶. En el sexto libro, el narrador, un forastero de origen desconocido, encuentra una cueva que parece mucho a la cueva presagiada, sobrevive un viaje desgarrador bajo la dirección de una ninfa de Erifile, y ve, admirado, una «populosa ciudad», la milagrosa «Grandeza Mexicana» (Balbuena está citando su propio título para la Ciudad de México)¹⁷. Aquí su visión ctónica se distingue de la de Sannazaro: en vez de representar la ciudad como infernal, llega a ser paradisíaca. Alaba la ciudad extensivamente, observando que sus muchos templos y conventos se dedican «a la castísima Diana»¹⁸, un sustituto clásico de María. El narrador nota en particular la salud, juventud, inteligencia, valor, discreción, y cortesía de sus habitantes, la grandeza y elegancia de sus edificios, la luz eternal, «la divina alteza de la poesía», y más que nada las «maravillas» que llenan cada rincón de la escena¹⁹. Todas estas virtudes, la cualidad de la poesía en particular, son las que los pastores lamentan por su ausencia del lugar ameno nativo, o por ser inapropiados por temor de ofender a los dioses, a través de la novela²⁰. Parece entonces que el *Siglo de oro* perdido de las *selvas de Erifile* ha sido encontrado en la Ciudad de México. Esta ciudad, tanto un lugar ameno por virtud de su comodidad y actividad intelectual como un lugar sagrado por la Catábasis necesaria para llegar, representa el futuro en un género principalmente nostálgico. Mientras el lugar ameno ordinario se vuelve sagrado en la novela de Balbuena, los sitios sagrados y bucólicos pierden su pureza y perfección y las recuperan en un lugar del Nuevo Mundo que dismantela las dicotomías ciudad-campo y arte-naturaleza en un lugar sagrado tanto urbano como ameno.

La novela de Francisco Bramón es más sencilla en cuanto a su escenario. No hay visiones en sueños ni viajes transatlánticos; la trama entera tiene lugar en las

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 233-237.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 108-109.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 132.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 133.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 133-134.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 213.

afueras de la Ciudad de México. Publicada en México en 1620, *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* es una novela pastoril religiosa y didáctica, y, según Cedomil Goic, es la primera novela del Nuevo Mundo²¹. Jorge Traslosheros sitúa la obra en el contexto de un festival, debate, y certamen de poesía de 1618 en celebración de la Inmaculada Concepción²². Bramón, cura y estudiante de la Universidad de México, ofrece en su novela su propio ensayo en elucidar la teología de la nueva doctrina mariana mientras alaba a María como abogada y refugio para los ciudadanos del Nuevo —e inmaculado— Mundo. Con esta meta, de reclamar a la Inmaculada Concepción para México, es imprescindible asociarla con un lugar identificablemente mexicano y evocar a María en la perfección del escenario sin restringir su patrocinio a un lugar sagrado dentro de un lugar ameno ficticio. Así, como *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, *Los Sirgueros* confunde la frontera entre lo sagrado y lo meramente ameno y entre piedad rural y devoción urbana.

El contexto de la novela ofrece la primera sugerencia de que la entera experiencia pastoril será una experiencia santa: la trama empieza con la premisa de que el protagonista masculino, como espejo de las condiciones en las que Bramón escribió el texto, se ha hartado de la competición feroz de la Universidad de México y ahora busca un «milagroso sitio, pedazo de cielo» para tomarse su sabático²³, en este caso un retiro mariano, y para producir un festival en celebración de la Inmaculada Concepción. La novela comienza con la descripción tradicional del lugar ameno: «En el más alegre y bien matizado lienzo, que el pincel valiente de la ingeniosa naturaleza adornó [...]»²⁴. Anfriso, el protagonista, continúa el trabajo de la naturaleza artística, tallando emblemas de María en la corteza de los árboles de este lugar ameno, transcribiendo lo sagrado en lo ameno²⁵. Dedicado a este trabajo, Anfriso conoce a Marcilda, una pastora terrateniente y devota de María. Marcilda acepta planear y albergar el festival para la Inmaculada Concepción en su alquería, oportunamente ubicada cerca de la iglesia pastoril.

Así empieza un peregrinaje a través del lugar ameno al lugar sagrado, pero mientras pastores se reúnen desde los rincones más remotos del paisaje amplio, crece el entendimiento de que los bosques y prados también son lugares sagrados, favorecidos por la Virgen María y marcados y venerados por los piadosos pastores. El bosquecillo de cipreses y olivos sirve como púlpito, desde lo cual Marcilda enseña la historia del pecado original, y Anfriso da un sermón sobre la interpretación de emblemas marianos. Otro pastor, cerca de su propia choza, tiene una visión de María, quien se identifica por decir «yo soy / la ninfa de

²¹ Goic, ob. cit., pág. 388.

²² J. E. Traslosheros Hernández, «Utopía inmaculada en la primavera mexicana: *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, primera novela novohispana, 1620», *Estudios de historia novohispana*, núm. 30, México, 2004, pág. 106.

²³ F. Bramón, *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, T. Barrera (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2013, pág. 45.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 51.

²⁵ *Ibíd.*, págs. 60-61.

aquestos campos»²⁶, no de la iglesia, sino de la naturaleza. El espacio por el que los pastores peregrinos avanzan es, entonces, bendito sin importar su destino.

El espacio natural cerrado típico del escenario pastoril en esta novela es más que simplemente un lugar sagrado en donde viven los pastores: es una metáfora de la Inmaculada Concepción de María. Generalmente tomados de las letanías a María, el narrador y los personajes muestran una preferencia clara por epítetos y descripciones hortícolas de María. Además de nombrar las plantas tradicionalmente asociadas con la Virgen, los personajes la llaman «cerrado güerto»²⁷, «jardín florido»²⁸ y aun «cerrado jardín»²⁹. Es el huerto cerrado porque es el nuevo Edén cerrada al pecado (concebida inmaculadamente). Como explica un personaje, interpretando la imaginería botánica que usa Marcilda en su adornamiento de la iglesia, «la creación de Adán fue antes que la tierra quedase maldita; mas que el segundo y mejor Adán, Cristo, por más alta razón, no había de haber sido formado de tierra maldita, sino de tierra que fuese cielo [...]»³⁰. María, entonces, además de ser la nueva Eva, es el mismo Edén que alberga al nuevo Adán, o Cristo. En *Los sirgueros* María es el escenario pastoril, un espacio natural cerrado pero ameno en que se puede alcanzar una comunión más cercana con Dios.

El lugar sagrado al que viajan los pastores, sin embargo, no enfatiza la santidad de la naturaleza y su importancia en la teología mariana, sino que celebra los logros y el artificio humanos, indicando, como en la novela de Balbuena, un distanciamiento del ideal puramente pastoril. Basados en el «rico albergue de Marcilda»³¹, los pastores asisten a la misa en la espaciosa iglesia que han adornado con «muchas y diferentes colgaduras [...], curiosos altares y otros ornatos bien compuestos [...] estos y otros muchos adornos [...] muchas tarjas, [...] otros tantos jeroglíficos ingeniosos [...]»³², coronada por el arco triunfal de siete pisos con novedades arquitectónicas y cuadros complejos, diseñado por Marcilda. Después de la misa, el santuario se convierte en teatro para una obra dramática que Anfriso ha escrito, aumentando aún el artificio. Al final de todo, Anfriso y otro pastor vuelven a la Ciudad de México y a la universidad.

Si el jardín y los campos, el lugar ameno, son manifestaciones de la Inmaculada Concepción, dejarlos a favor del esplendor sintético del lugar sagrado y la Ciudad de México parece incongruo. Marcilda, sin embargo, le dice a Anfriso que lleve su «celo santo» de regreso al «florido prado de las letras»³³. Esta metáfora para la universidad recuerda al lector que el ambiente pastoril es también metafórico, una figura que indica un Siglo de Oro, o Edén, o la Inmaculada

²⁶ *Ibíd.*, pág. 88.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 108.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 105.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 86.

³⁰ *Ibíd.*, págs. 140-141.

³¹ *Ibíd.*, pág. 134.

³² *Ibíd.*, pág. 147.

³³ *Ibíd.*, pág. 122.

Concepción, y que estos conceptos idílicos, de hecho, pueden aun florecer en un ambiente urbano o artificial. Marcilda urge a Anfriso que comunique a los habitantes del más amplio lugar ameno, la Nueva España, que María Inmaculada es patrona del lugar ameno mexicano.

Balbuena y Bramón estructuran sus ficciones pastoriles en torno a las dicotomías de campo y ciudad, naturaleza y artificio, y lugar ameno y lugar sagrado, pero los dos sugieren que en el Nuevo Mundo la pureza y simplicidad de la vida pastoril puede coexistir con ciudades espléndidas y que la metáfora de lo pastoril puede extenderse para incluir una santidad artificial y urbana. En las novelas pastoriles de la Nueva España, Bernardo de Balbuena y Francisco Bramón proponen una visión matizada de la Ciudad de México como una Arcadia sagrada del Nuevo Mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, J. B., *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- BALBUENA, B. DE, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, Madrid, Ibarra, 1821.
- BRAMÓN, F., *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, T. Barrera (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2013.
- CURTIUS, E. R., *European Literature and the Latin Middle Ages*, W. Trask (trad.), Princeton, Princeton UP, 1990.
- GOIC, C., «La novela hispanoamericana colonial», *Historia de la literatura hispanoamericana*, L. Íñigo Madrigal (ed.), tomo I, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 369-406.
- RYJIK, V., «El mito de la nueva Arcadia: la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena y la revaloración de los tópicos pastoriles», *Bulletin of Spanish Studies*, núm. 82.5, Liverpool, 2005, págs. 593-614.
- TRASLOSHEROS HERNÁNDEZ, J. E., «Utopía inmaculada en la primavera mexicana: *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, primera novela novohispana, 1620», *Estudios de historia novohispana*, núm. 30, México, 2004, págs. 93-116.

CAPÍTULO 9

Entre el campo y la ciudad: el Prado madrileño como espacio de fertilidad semiótica en la obra de Lope de Vega

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA
Universidad de Oviedo

El pensador alemán Peter Sloterdijk es el autor de la trilogía *Esferas*, que aspira a completar la idea de *Ser y tiempo* concebida por Heidegger como una obra genuinamente revolucionaria sobre el ser. Ante el eje de la temporalidad y la historicidad del ser, pensada por Heidegger como consustancial al ser humano, que vendría a decir que nuestra existencia está hecha, moldeada, por el tiempo, que *somos* tiempo, Sloterdijk reivindica en estas *Esferas* una dimensión menos considerada por la filosofía: el espacio, los espacios vividos, vivenciados, las atmósferas, como una experiencia igualmente primaria del existir y sobre la cual se funda todo movimiento, el movimiento del ser. Los espacios son creados por nosotros e igualmente nos van construyendo, inciden en lo que somos. Si aplicamos esta idea a un caso aparentemente tan lejano como el de Lope de Vega, enseguida podremos percibir cómo el lugar puede marcar una parte importante de lo que era y es este *Fénix de los ingenios*: en más de una ocasión nos señala que sus padres eran de la Montaña, refiriéndose a los territorios de la cordillera cantábrica, donde todos eran hidalgos por antonomasia, de modo que su descendencia montañesa ayudaba a sus aspiraciones nobles y a la imagen de limpieza de sangre; su condición de madrileño le da la autoridad necesaria para escribir su *Isidro* y las piezas dramáticas que hablan del santo labrador madrileño, así como para presidir la justa por su beatificación y ser testigo para Esta, y autocoronarse como poeta madrileño, seguidor de la mejor tradición literaria castellana en su

llaneza y el lenguaje puro de su región; el destierro obligado descoloca a Lope, que mientras tanto sigue escribiendo comedias para Madrid, o crea evasiones pastoriles (como la *Arcadia*) en la única época larga que pasó en un espacio rural, en Alba de Tormes; a pesar de esto es importante y está en la centralidad del ser de Lope la naturaleza, tan relevante en su arte —por el *natural* al que apelaba como aptitud y como opción estética—, como en su intimidad doméstica, aquella de «dos libros, tres pinturas, cuatro flores», la de su pequeño jardín que cuidaba y que le sirve para mostrar su desengaño vital en su «Huerto desecho».

Este espacio doméstico, el de su casa en la calle Francos, y que se refleja también en sus poemas, contrasta con el Lope público, el de los corrales, las calles, la iglesia, los mentideros, el Manzanares o el Prado. Más allá del binomio corte y aldea como tópicos de bipolaridad y contraposición entre dos formas de vida y dos sistemas de valores, Lope —que participa también en la codificación de este enfrentamiento entre lugares como *topoi* literarios, contraponiendo en varias obras urbe y campo¹, y, en la línea general de sus contemporáneos, que se posicionaban literariamente a favor de lo rural (con excepciones como la de Pedro Manuel de Urrea, quien a principios del siglo xvi escribió un «menosprecio de aldea» o tras más de un siglo Luis de Ulloa y Pereira, que defendía la excelencia de la vida cortesana, oponiéndola a la monotonía del campo²), produciendo varios *locus amoenus* en sus obras bucólicas— aprovecha literariamente un espacio intermedio en el límite entre la ciudad y el campo: el Prado.

El Prado madrileño o Prado Viejo se trataba de un amplísimo eje norte-sur que a comienzos del siglo xvii marcaba el límite oriental de la villa de Madrid. Conformaba una extensa vaguada surcada por un arroyo, a ambos lados del cual se sucedían eras, huertas y tierras de labranza. Desde la Edad Media estos parajes integraban parte de los territorios comunales de la vieja Villa, siendo las referencias más antiguas las que se hallan en el fuero de Madrid de 1202. Este arrabal de la ciudad, que ocupaba desde la actual plaza de Colón hasta la ronda de Atocha, se dividía en tres zonas: la zona central, el Prado de san Jerónimo, la zona sur, el Prado de Atocha, y la zona norte, el Prado de Recoletos. Cada una de las tres zonas tuvo un centro religioso. El convento de san Jerónimo y el santuario de nuestra señora de Atocha primero y el de los Recoletos agustinos, que da nombre al actual paseo, después. El monasterio de san Jerónimo, por el que toma el nombre la parte central del Prado, fue el primero en establecerse en estos sitios agrestes, suburbanos, extramuros de la población, en 1503, y fue una institución estrechamente vinculada a la Corona por su condición de fundación real. Cada vez fue a más la relación entre Carlos I y el monasterio, lo que derivó

¹ Como recuerda Díez de Revenga: «Temas tan desgastados como el «menosprecio de corte y alabanza de aldea», renovación castellana del «Beatus ille...» horaciano, tienen en Lope presencia constante y [...] son muchos los textos por donde aparece esta preocupación lopesca. Lo más interesante quizás en esta ocasión es que, como ha realizado otras veces, Lope sigue de cerca a Fray Luis de León, su expresión y sus imágenes», F. J. Díez de Revenga, «La égloga Amarilis de Lope», *Anales de la Facultad de Filosofía y Letras*, 38, 1979-1980, pág. 262.

² J. M. Micó, *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 2015, págs. 181-182.

en frecuentes permanencias, que motivaron la creación de unas estancias para albergarle. Estas fueron el germen del palacio del Buen Retiro, construcción que marcó el definitivo despegue de la zona verde y arbolada colindante como zona de descanso y ocio aristocrático. La construcción de aquel primer monasterio de san Jerónimo, unido a la condición de principal entrada a la Corte adquirida en las últimas décadas del quinientos —cuando, con motivo de la entrada en Madrid de la cuarta esposa de Felipe II, Ana de Austria, se definió el itinerario protocolario de entrada de los monarcas a la Corte³, convirtiéndose el Prado Viejo en la entrada oficial a la Villa— fueron las primitivas razones que generaron el despegue urbano del enclave⁴. El Prado pasó a ser un foco de atracción como zona de esparcimiento y de construcción de residencias suburbanas (conocidas como «casas-jardín») por parte de la nobleza, y el concejo madrileño, más aún tras la instalación fija de la corte en Madrid, comenzará una vasta y prolongada tarea de urbanización y embellecimiento del lugar.

El Prado aparece reflejado en muchas obras de los siglos XVI y XVII, desde la descripción de Pedro de Medina en 1543, que dice que

[e]ntre las casas y este Monasterio hay, a la mano izquierda en saliendo del pueblo, una grande y hermosísima alameda, en tres órdenes que hacen dos calles, muy anchas y muy largas, con cuatro fuentes hermosísimas y de lindísima agua a trechos puestas, por la una calle y por la otra muchos rosales entretrejidos a los pies de los árboles por toda la carrera. A la mano derecha del mismo monasterio saliendo de las casas, hay otra alameda también muy apacible, con dos órdenes de árboles que hacen una calle muy larga hasta salir al camino que llaman de Atocha. [...] Lllaman a estas alamedas el Prado de San Jerónimo donde en invierno al sol, y en verano a gozar de la frescura, es cosa muy de ver y de mucha recreación, la multitud de gente que sale, de bizarrísimas damas, de bien dispuestos caballeros y muchas señoras y señores principales en coches y en carrozas⁵.

Mira de Amescua en su comedia de capa y espada *La Fénix de Salamanca* dice: «Mira este famoso Prado, / esta mezcla de colores / en jardines diferentes, / bullir y saltar fuentes, / reír y alegrar las flores, / los varios coches que en tropa / discurren el alameda, / que hiriendo el viento en la seda, / caminan con viento en popa, / las damas que a los estribos / con su donaire español / salen, dando

³ Para el complejo entramado y codificación de la entrada de reinas extranjeras en las ceremonias de recepción previas a sus matrimonios reales vid. M. J. del Río Barredo, *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la Monarquía católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000, págs. 33-44 y 63-76.

⁴ C. Lopezosa, «Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital: Paseo de Agustinos Recoletos, Paseo del Prado Viejo de San Jerónimo y Paseo de Atocha», tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1999, págs. 20-21.

⁵ P. de Medina, *Primera y segunda parte del Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, Casa de Juan Gracián, 1595 (1.^a ed. 1543), pág. 202.

luz al sol, / como a su gala cautivos...»⁶. Salas Barbadillo escribe en su entremés *El Prado de Madrid y baile de la Capona*: «Este Prado es común a los casados, / deleite es de maridos y mujeres: / igualmente dos sexos se recrean, / porque ellos pacen y ellas se pasean»⁷. Villamediana escribió a su vuelta del destierro: «Llego a Madrid y no conozco el Prado, / y no lo desconozco por olvido, / sino porque me consta que es pisado / de muchos que debiera ser pacido. / Vuélvome voluntario desterrado / dejando a sus arpías este nido, / ya en mis propios escarmientos hallo / que es más culpa el *decillo* que el *obrallo*»⁸. En la Comedia de Calderón *Hombre pobre todo es trazas* (1628) un personaje le dice a la dama que corteja: «Ya sé que tengo de ser / Argos la noche y el día. / Por la mañana estaré / en la iglesia a que acudís; / por la tarde, si salís, / en la Carrera os veré; al anochecer iré / al Prado, al coche arrimado; / luego, en la calle embozado. / Ved si advierte bien mi amor / horas de calle mayor / misa, reja, coche y Prado»⁹. Aparece también en *El maestro de danzar* (el calderoniano, no el de Lope) y en su auto sacramental *El año santo en Madrid*. Quiñones de Benavente escribirá el entremés *Casamiento de la calle Mayor con el Prado Viejo*, donde narra su alegórico enlace, al que acuden las calles más importantes de la ciudad; aparecerá en *El diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara, en *Las harpías de Madrid y coche de las estafas* de Alonso de Castillo Solórzano o en *Favores del mundo y La industria y la suerte* de Ruiz de Alarcón.

En el Prado se celebraban los juegos de cañas y torneos, tocaban los músicos en una «torrecilla», los cortesanos se reunían a charlar o cantar, se hacían las romerías, salían las damas a pasear el acero antes del amanecer, y se paseaba al anochecer a pie, en caballo y en coches, que desde comienzos del siglo xvii inundaban estas zonas. Era el espacio de los duelos, las galanterías, los romances nocturnos, la prostitución (sobre esto, dirá Salas Barbadillo que «Por Madrid en los coches se vende carne, / y es ya carnicería calle. / No sé cómo se vende, no hay quien lo entienda, / y siendo ellos los carneros la carne de ellas», y que el Prado es un «mercado o feria», porque «júntanse allí del gusto los mohatreros, / lonja es donde se tratan cambios de Venus»¹⁰. Era el lugar donde ver y ser visto, el del «voyeurismo ocioso», como lo llama García Santo Tomás¹¹, o el de «carrozas y otras huellas de la movida madrileña de la época», como dirá Katerina Vaiopoulos¹², donde el Conde Duque de Olivares manejaba el gobierno en su fastuosa carroza, donde cuenta León Pinelo que Felipe IV se reunió con el Conde

⁶ A. Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*, Linkgua, Barcelona, 2016, págs. 25-26.

⁷ *Apud.* J. F. Martínez, *Biografía de Lope de Vega (1562-1635). Un friso literario del Siglo de Oro*, Barcelona, PPU, 2012, pág. 680.

⁸ *Ibid.* págs. 680-681.

⁹ *Ibid.* pág. 681.

¹⁰ *Apud.* E. García Santo-Tomás, *Espacio Urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004, págs. 326-327.

¹¹ E. García Santo Tomás, *ob. cit.*, pág. 106.

¹² L. de Vega, «Las bizarrías de Belisa», *La vega del Parnaso*, I, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2015-2016, pág. 616.

de Buckingham y se saludaron con abrazos y caricias y pasearon en el coche del rey un par de horas hasta que el príncipe volvió a su posada.

Este será escenario y protagonista de muchas de las comedias e intrigas de capa y espada lopescas, y participa en su cifrado simbólico de los dos *loci* que aún, manteniendo la dualidad entre la fiesta cristiana y la profana, los paseos como cura de la melancolía amorosa y la escenografía de los amores furtivos nocturnos, el símbolo del *otium* cortesano y la fuente del vicio menos distinguido, las aguas ferruginosas de sus fuentes (aunque esto esté en entredicho) y los lugares de paseo para asimilar mejor el hierro para la opilación y el lugar de lucimiento y galantería por los que las muchachas tomaban barro y la sufrían. El Prado forma una escenografía realista, con sus pequeñas idealizaciones pero también sus peligros y sombras, y por otro lado simbólica, repitiéndose en muchas de las comedias que Lope situaba en Madrid y formando así un escenario de significación que el espectador reconocía, no solo en la realidad de su tiempo, sino en la clave del espacio dramático que se iba configurando en el desarrollo de la comedia nueva: si la escena nos sitúa en el Prado habrá amores, requiebros y ocultamientos, por ejemplo. Aparece como escenario en las comedias lopescas *La bella malmaridada* o *La cortesana*, *Los amantes sin amor*, *El desposorio encubierto*, *La discreta enamorada*, *El marqués de las Navas* o *Servir a señor discreto*, todas ellas comedias urbanas contemporáneas, y se nombra como lugar de recreo en otras tantas, como *Santiago el verde*, *Mujeres y criados* o *De cosario a cosario*¹³. En todas el Prado es lugar de fingimientos, simulacros y revelaciones y, dramáticamente, un espacio abierto propicio para la escena múltiple barroca, lo que Javier Rubiera llama *espacios lúdicos*¹⁴, el recurso de mostrar sobre un mismo espacio escénico a varios grupos de actores que representan a la vez, creando subescenas simultáneas en las que frecuentemente se alternan los diálogos.

Vamos a fijarnos en cuatro obras donde el Prado adquiere una especial importancia, en tres géneros y dos épocas diferentes: *El acero de Madrid*, comedia relativamente temprana, y tres obras tardías, del Lope *de senectute*: la comedia *Las Bizarrías de Belisa*; *La Dorotea*, ese drama en prosa que constituye una de las obras maestras de Lope y que nos sirve para situar el Prado como espacio autobiográfico; y la «Oración a los Recoletos Agustinos», un poema de circunstancias que conmemora la construcción en el Prado del nuevo templo de la orden, que vendrá a purgar los pecados que se cultivaban, Lope incluido, en ese fértil Prado.

En *El acero de Madrid*, comedia seguramente de 1607, la más temprana de las que comentamos, vemos el Prado como lugar de paseo. La dama Belisa vive recluida en su casa por su tía Teodora, que cuida su honra con esmero. Cuando Belisa y Lisardo se enamoran entra en juego el tópico de la falsa opilada como argucia para poder salir al exterior. El criado de Lisardo se hace pasar por médico,

¹³ Vid. Oleza et al., *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*, accesible a través de <http://artelopez.uv.es> [consultado el 1 de octubre de 2016].

¹⁴ J. Rubiera, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pág. 93.

y Belisa finge tener opilación (la anemia producida por comer barro, que se daba en las mujeres que lo hacían para estar pálidas), y el falso médico le receta agua ferruginosa y paseos antes del alba, además de socializar mucho. Así, el Prado se convierte en la contraposición a la casa: la represión frente al despertar sexual, la fertilidad de sus campos, la simbología de sus fuentes donde los enamorados comparten el agua, con la tradición de lírica medieval que esto conlleva. El Prado se configura, como la ventana o la reja, como espacio limítrofe, no solo en lo geográfico, sino también en la ambigüedad de los valores, las formas de vida y diversión e incluso la realidad y la ficción, presentándose como la naturaleza donde se da el fingimiento. Belisa finge tener opilación, Beltrán finge ser médico, Riselo finge querer a Teodora, la tía, para que sea parte del engaño al padre de Belisa y a su primo y pretendiente, y se puedan dar los encuentros. El espacio natural del Prado, entre la ciudad y el campo, tiene de éste la libertad sexual y de movimiento, propiciado por la falta de luz y los juegos de luces y sombras del paraje, pero lejos de la idealización bucólica, presenta también todos los peligros de la corte y parecidos códigos de ocultación/revelación. El Prado es un trampantojo, es el lugar más codificado de la corte con apariencia de naturaleza pura. Se juega además con la contraposición entre lugar sagrado y del ocio (o el vicio) cortesano. Dice en un momento Teodora:

Nunca sin imagen viene,
mas es de la Concepción,
adonde hace oración
cierto devoto que tiene.
Su santidad ha llegado,
que bien se puede decir,
a que ya se va a vivir
a Atocha, al Soto y al Prado¹⁵.

Los tres topónimos remitían indiferentemente a lugares sagrados (la iglesia de Nuestra Señora de Atocha, la ermita del Soto, el monasterio de san Jerónimo) y de encuentros cortesanos en el Prado donde se ubicaban. Y se utiliza también la metáfora del Prado como campo de batalla, por ser el lugar donde se hacían los juegos de cañas y las justas, que unido a la relación entre guerra y amor hace que Lisardo, antes de dejar el Prado entone el grito de guerra: «¡Amor, vitoria! ¡Vencí!»¹⁶, y la victoria queda confirmada finalmente cuando descubrimos el embarazo de Belisa.

En la otra comedia que comentamos, *Las bazarrias de Belisa*, esta del último Lope, cobra protagonismo el coche en su circular por el Prado. Esta vez no es un espacio escenográfico, porque el Prado no aparece nunca en el escenario, aunque es el centro y detonador de la acción dramática. Belisa, la protago-

¹⁵ L. de Vega, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000, pág. 193.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 156.

nista, relata a su amiga Celia en una suerte de *ticoscopia* (descripción de lo que ocurre fuera de escena) pero en pasado, lo que le ha ocurrido en el Prado mientras iba en coche con Finea. Ella, que siempre había despreciado el amor y se había resistido a él, se enamora de un desconocido. Se trata de don Juan de Cardona, al que socorre con la espada de su cochero al verle acorralado por tres hombres, haciéndole entrar en su coche. Nuevamente el Prado es el lugar del despertar sexual, del milagro del amor, pues ya hemos visto que nada había conseguido que Belisa cayera en las garras de Eros hasta la escena del Prado. Allí, al lado de la fuente, intercambian el agua de un búcaro y se da el «requiebro / que la mano agradeciole»¹⁷, el primer contacto físico, primer gesto de un sistema expresivo de presencias y ausencias. Belisa actúa en este primer encuentro como un hombre, lo que presagia su disfraz posterior, con el que vuelve a salvar la vida de Juan. De nuevo la ocultación y los juegos de ficción comenzados en el Prado: la mujer se hace pasar por hombre, Belisa y Juan fingen ser prometidos para dar celos a Lucinda y engañar al Conde, y el fingimiento pasa a ser realidad; Lucinda y el conde fingen quererse y estar citados para ir juntos al Prado, y acaba el fingimiento en realidad. El mal de amores de Belisa se traduce en no querer ir al Prado, muestra de su inapetencia y desasosiego, y este se nos muestra como el lugar natural del desvelamiento de los sentimientos verdaderos. Dirá el Conde:

Descubrid, mirad, matad;
que es cruel razón de estado
mostrar, con el desenfado
de que amor se maravilla,
bizarriás en la villa
y desdenes en el Prado¹⁸.

Mientras que Juan declara más adelante: «Jurisdicción son de amor / todos los verdes lugares»¹⁹. La casa ya no será aquí ese símbolo de la represión por parte del padre o el marido, pues la casa de Belisa y su jardín son un vaivén de galanes y de engaños y encubrimientos, pero es en el Prado, en aquella primera escena no vista, oculta, solo escuchada, en el espacio íntimo del coche que lo recorre, donde se juega de verdad la vida (recordemos el ataque a don Juan), y donde se lanza por primera vez la flecha amorosa que da pie a toda la trama.

En *La Dorotea*, acción en prosa publicada en 1632, el Prado es tanto el escenario del paseo del melancólico amoroso Fernando, como lugar de recibimiento de una gran dama extranjera que va a casarse con un noble español, siendo espacio donde se junta lo mejor de la Corte en las celebraciones, y a

¹⁷ L. de Vega, «Las bizarriás de Belisa», *La vega del Parnaso*, I, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2015-2016, pág. 636.

¹⁸ *Ibíd.* pág. 657.

¹⁹ *Ibíd.* pág. 720.

donde acude Dorotea para dar celos a Fernando en su dejarse ver y su galanteo cortesano, y sobre todo, el lugar de encuentro de los amantes, pero nuevamente tras la ocultación, pues Fernando no sabe que habla a Dorotea. Justo antes de su llegada dirá Dorotea: «—Por encarecimiento solía decir Fernando que debía de ser esta tierra del Paraíso, donde fue la fábrica del primer hombre»²⁰. Don Fernando encarece la tierra donde están, el Prado, quizá por la belleza o frondosidad o el agua de las fuentes, pero a la vez lo llama Paraíso, donde la fábrica del primer hombre, y por tanto también la del primer pecado original. En el Prado, como estamos viendo, todo tiene su reverso, su opuesto, su lado oculto; todo es falsedad y desvelamiento. En la escena siguiente, por supuesto, se ha desvelado la identidad de Dorotea y se ha consumado el amor de nuevo. Las traiciones y amores en el Prado cobran interés en esta obra por el carácter explícitamente autobiográfico de esta. Tanto el prólogo, supuestamente de López de Aguilar pero demostradamente del mismo Lope, como el propio texto, con la relación de don Fernando de su vida y sus amores con Dorotea, que coinciden con su historia y sus amores con Elena Osorio, nos pintan al Lope de juventud en el Prado, lugar que como hombre de teatro y como joven galán enamorado frecuentaría a diario, igual que más adelante en el coche prestado del duque de Sessa, como sabemos por sus cartas.

Este carácter autobiográfico es aún más interesante a la luz del poema-oración que nos falta por comentar, aproximadamente de la misma época y publicado póstumamente en *La vega del Parnaso*, la «Oración en los Agustinos Recoletos», para inaugurar el monasterio que la orden construyó en el Prado Viejo. El nuevo templo, donde hoy está la Biblioteca Nacional, sirve a un Lope sacerdote para contraponer lo sagrado del nuevo edificio y las actividades de su interior con los vicios y maldades que se daban fuera de sus muros (recordemos las escenas amorosas furtivas, la prostitución, los asaltos, el exterior de los Recoletos como espacio preferido de los duelistas [como muestra, en el primer acto de *Donde hay agravios no hay celos y amo y criado* de Rojas Zorrilla, un espadachín amenaza a su rival advirtiéndole que «aquí al lado / de los Padres Recoletos / pues quiere reñir, le aguardo»²¹, o en *Los empeños de un acaso*, de Calderón, donde un galán propone el siguiente reto: «y para ver si cumplís / aquella grande promesa / de sustentarlo en el campo, / vengo a pedir que sea / detrás de los Recoletos»²². Lo sagrado interior redimirá los vicios profanos y devolverá al Prado su original pureza natural, y de este modo Lope será también redimido de las actividades en las que él mismo se retrata en *La Dorotea*. En su comedia *Juan de Dios y Antón Martín* también se da esta redención, cuando aparece Antón Martín en el Prado pidiendo limosna, y uno de los cortesanos le reconoce, cuenta su historia y todos

²⁰ L. de Vega, *La Dorotea*, ed. J. M. Bleuca, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 316-317.

²¹ F. de Rojas Zorrilla, «Donde hay agravios no hay celos», en *Obras completas*, I, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2007, pág. 265.

²² P. Calderón de la Barca, *Los empeños de un acaso*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, accesible en línea a través de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct5x2> [consultado el 1 de octubre de 2016].

se maravillan, dándole limosna y purgando el Prado de la mirada frívola, superficial y viciosa con la que se asociaba, y consiguiendo el Lope hagiógrafo hacer un *contrafactum* espacial del lugar natural por donde tanto había campado. La limpieza de imagen a través de sus versos es de nuevo eficaz, pues la asociación de Lope con el Prado viene ahora hilvanada por esta inauguración del templo de Recoletos, donde Lope es sobre todo poeta y sacerdote, y como tal habla, dejando atrás sus horas de galán en sus correrías nocturnas por las alamedas y las veredas oscuras.

Estos son algunos ejemplos del uso que hace Lope de ese espacio de frontera y ambiguo, de grandes pasiones humanas y profanas que es el Prado. Recordando a Sloterdijk, para cerrar el círculo, el Prado es una buena definición del ser esencial de Lope, es un espacio que habitó y que habita en él y en su obra, como *hombre de frontera y ambiguo, de grandes pasiones humanas y profanas, etc.*

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Los empeños de un acaso*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, accesible en línea a través de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct5x2> [consultado el 1 de octubre de 2016].
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., «La égloga “Amarilis” de Lope», *Anales de la Facultad de Filosofía y Letras*, 38 (1979-1980), págs. 251-275.
- GARCÍA SANTO TOMÁS, E., *Espacio Urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- LOPEZOSA APARICIO, C., «Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital: Paseo de Agustinos Recoletos, Paseo del Prado Viejo de San Jerónimo y Paseo de Atocha», tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1999, accesible en línea a través de <http://eprints.ucm.es/2514/1/H0045502.pdf>.
- MARTÍNEZ, J. F., *Biografía de Lope de Vega (1562-1635). Un friso literario del Siglo de Oro*, Barcelona, PPU, 2012.
- MEDINA, P. de, *Primera y segunda parte del Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Alcalá de Henares, Casa de Juan Gracián, 1595 (1ª ed. 1543).
- MICÓ, J. M., *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 2015.
- MIRA DE AMESCUA, A., *La fénix de Salamanca*, Linkgua, Barcelona, 2016.
- OLEZA, J. et al., *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*, accesible a través de <http://artelope.uv.es> [consultado el 1 de octubre de 2016].
- RÍO BARREDO, M. J. del, *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la Monarquía católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.
- ROJAS ZORRILLA, F. de, «Donde hay agravios no hay celos», en *Obras completas*, I, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2007, págs. 277-415.
- RUBIERA, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- SLOTERDIJK, P., *Esferas*, I, Madrid, Siruela, 2014.

- VEGA, L. de, «Las bizzarías de Belisa», *La vega del Parnaso*, I, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2015-2016, págs. 611-742.
- «Oración en el certamen en los Recoletos agustinos», *La vega del Parnaso*, I, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2015-2016, págs. 317-348.
- *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid, Castalia, 2000.
- *La Dorotea*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.

CAPÍTULO 10

La espacialidad sonora: la importancia estructural y argumental de la música en *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega

ROSA AVILÉS CASTILLO
Universitat de Barcelona

INTRODUCCIÓN

Patrice Pavis ramifica la noción «Espacio (en el teatro)» hasta en cuatro grandes subdivisiones¹, sin mencionar en ninguna de ellas el incuestionable espacio musical que también emerge de aquellas piezas en las que sus autores decidieron incluir el ejercicio musical. Ciertamente es que muchas son las obras que la musa Euterpe² no abraza y, quizá, por este motivo, Pavis no consideró el *espacio musical* como otra categoría más que tener en cuenta, tanto en la representación dramática como en el estudio pormenorizado de la pieza teatral.

De su clasificación, el primer ítem lo forma el «espacio dramático», es decir, aquel que «construimos a partir de las acotaciones escénicas del autor [...] y de las indicaciones indirectas en los diálogos acerca del espacio»³. Por lo tanto, es este, sin duda, un espacio que debe nacer con la imaginación del lector-espectador.

¹ Estas son: I. Espacio dramático, II. Espacio escénico, III. Espacio escenográfico y IV. Espacio lúdico (o gestual). P. Pavis, *Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires, México, 1983, pág. 177.

² Según la mitología griega, Euterpe, la muy placentera, era considerada la diosa de la música, especialmente del arte de tocar la flauta. Fue Hesíodo el primero en dar nombre a las nueve musas cuantificadas por Homero.

³ P. Pavis, ob. cit., pág. 179.

Ahora bien, cuando hacemos referencia a la música, esta labor se torna mucho más ardua. Es decir, aunque también aparecen en las acotaciones expresiones como: *cantan*, *danzan*, etc. y diálogos en los que se alude directamente a ella: «Vaya la copla te ruego» o «Ea, tañed y cantad», no será hasta su materialización en escena cuando toda esta creación poético-musical alcance su máximo esplendor. En primer lugar, porque hay todo un universo melódico y rítmico que escapa a nuestra invención; y, en segundo lugar, porque toda pieza dramática está escrita para ser representada, puesto que es en escena cuando todos los elementos que la conforman —vestuario, música, etc.— adquieren sentido por completo. Como afirma Pavis: «la música [...] no es la mera servidora, una dama de compañía del escenario», sino que «música y teatro tienden [...] a armonizarse en su complementariedad»⁴. Por tanto, si prestamos atención al contenido de las canciones, podremos comprobar cómo este mantiene una estrecha relación dialéctica con los tejidos más profundos del argumento dramático, ya que nuestros dramaturgos del Siglo de Oro se sirvieron de estas letras para cantar —tal y como las denominó Montesinos— para preceder y anunciar la ejecución de una acción posterior —función de preludio—, para advertir una acción, un comportamiento o una reacción —función amonestadora—, para amenizar una celebración —función festiva, etc.

De esta manera, con el presente trabajo intentaremos desengranar el valor estructural y argumental que en el siglo xvii se le confirió a la música en el teatro. Y todo ello a la luz de una de las obras más importantes de nuestra tradición teatral: *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega. Una pieza dramática de la que brota todo un espacio musical que se erige como indispensable para el anclaje estructural de la obra.

FUENTE OVEJUNA

Es *Fuente Ovejuna* (1619) «un drama lleno de bárbara y sublime poesía, sin énfasis, ni retórica, ni artificios escénicos»⁵ en el que Lope de Vega va diseminando —a lo largo de los tres actos— todo un repertorio musical de cuyo conjunto brota el excepcional lirismo que emana de la pieza dramática. Ahora bien, le reserva el Fénix a la música otro cometido que el de la mera «belleza estética», puesto que será mediante las letras para cantar que el dramaturgo ancle los tres pilares axiales sobre los cuales se erige su creación: el primero de ellos, el causante del hecho que desencadenará la tragedia: humano, representado en el personaje de Fernán Gómez; el segundo, la acción tirana, cometida por el Comendador hacia Laurencia, pero que, sin embargo, supone una amenaza para la honra de todo el pueblo; y, finalmente, la consecuencia de dicha acción: sangrienta y colectiva, representada por el pueblo de Fuente Ovejuna. Tres puntales descritos en

⁴ *Ibíd.*, pág. 307.

⁵ M. Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus, 1949, pág. 176.

clave musical que irán avanzando en paralelo al desarrollo de la acción dramática hasta llegar a alzarse en símbolo anunciador de la tragedia ya en el acto II, en el que el caso personal de Fernán Gómez y Laurencia tendrá su correspondiente manifestación desde la ladera de la poesía popular para, líricamente, decantar el argumento dramático hacia la ennegrecida escena sangrienta de la muerte del Comendador vista esta, sin embargo, como una justa consecuencia por haber abusado de la joven. No obstante, la tragedia no alcanzará a ser tal gracias a la intervención de los Reyes Católicos.

De este modo, todo un espacio musical con ecos a la lírica popular se desprende de la obra aunque debemos precisar que el estilo de la primera canción se halla matizado con una apariencia arcaizante, puesto que emplea Lope la —e epenética para dotar a la composición de cierta rusticidad, ya que se trata de un romancillo de villanos cuya función dramática, tal y como señalábamos previamente, es la de presentar al que va a ser el culpable del drama posteriormente desencadenado: el comendador, Fernán Gómez de Guzmán. Bebe Lope de la fórmula popular de la bienvenida —semejante a la aparecida anteriormente en el Auto tercero de Montemayor: «¡Sea bienvenido, sea/ sea bienvenido!»⁶— porque los villanos, todavía con un espíritu inocente, van a acoger al Comendador con los brazos abiertos. Es decir, si ya su figura había sido ensalzada en la escena anterior, cuando su criado Flores cuenta cómo su señor sometió y castigó a Ciudad Real, este hecho va a volver a ser subrayado, de nuevo, en la canción: «venciendo moriscos, / fuerte como un roble / de Ciudad Real» (vv. 537-539).

Ahora bien, hallamos también en esta canción de bienvenida con el matiz de *carmina triumphalia* un importante añadido irónico latente en el cuarto verso: «y matar los hombres» (v. 532), puesto que si es esta una de las «proezas» que se vitorean del Comendador, será precisamente este personaje el que en el último acto acabe muerto a manos de unos «hombres». Mote, este, colectivo e impreciso que muy bien podemos relacionar con el pueblo de Fuente Ovejuna: «¿Quién mató al comendador? / Fuente Ovejuna, señor» (vv. 2230-2231). No hay precisión, ni identidad individual, sino que se acepta el crimen hasta las últimas consecuencias. Y como desconoce Fernán Gómez que esos mismos villanos que ahora le están mostrando una calurosa bienvenida van a ser los ejecutores de su muerte, al finalizar la canción, dirá: «Villa, yo os agradezco justamente / el amor que me habéis aquí mostrado» (vv. 545-546). Contrasta, por tanto, la entusiasta acogida del pueblo con la actitud tirana y déspota del Comendador: «¿Mías no sois?» (v. 602), les cuestionará a Laurencia y a Pascuala en la escena contigua a la de esta primera canción, ya que se cree también amo y señor de las muchachas para cualquier fin. Sin duda, se trata de un personaje que no entra en decadencia conforme avanza la acción dramática, sino que desde un inicio, ya se nos perfila como el enemigo del pueblo. De un pueblo que sigue mostrándole,

⁶ J. Montemayor, *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, Madrid, Bibliófilos Españoles, 1932, pág. 266.

sin embargo, un cálido recibimiento y, de ahí, que se vuelvan a repetir los cuatro primeros versos de la canción anteriormente glosada.

No obstante, no es baladí que sean estos cuatro versos los que se vuelvan a cantar, ya que mediante ellos se seguirá enfatizando el contraste entre la actitud acogedora de los villanos *versus* la tiranía de Fernán Gómez. Y, asimismo, también gracias a ellos continuará Lope de Vega subrayando la ironía de un Comendador que, al finalizar la obra, no va a matar a más «hombres», sino que unos «hombres» —el pueblo de Fuente Ovejuna— serán ahora los encargados de poner fin a su existencia por el abuso carnal cometido contra Laurencia. Porque, al fin y al cabo, es el Comendador el único culpable, en primer lugar, de llevar a cabo una acción tirana y, en segundo lugar, hasta lo acaba siendo de su propia muerte, ya que Fuente Ovejuna no podía dejar impune un hecho deshonoroso injustamente acaecido. Ahora bien, previamente a la canción que preludia el secuestro de la joven villana a manos del Comendador (vv. 1548-1571) inserta nuestro dramaturgo la escena nupcial entre Laurencia y Frondoso para enfatizar dramáticamente el contraste de esta escena alegre de boda: «Risa vierte el corazón / por los ojos, de alegría», dirá Frondoso (vv. 1447-1448) y la siguiente, trágica.

De esta manera, esta segunda canción de la obra, ya situada en el acto II, está dedicada a los recién casados y está construida bajo la métrica del villancico, de un villancico que, sin embargo, responde a una fórmula colectica y sencilla: «¡Vivan muchos años / los desposados! / ¡Vivan muchos años!» (vv. 1474-1476). Y, de ahí que el personaje de Mengo —el gracioso— sea el encargado de recriminar al resto de personajes presentes en la escena la simpleza de la letra, con lo que todos esperan ahora impacientes la glosa que podría engrandecer la composición lírica: «Vaya la copla, te ruego, / si es la copla razonable» (vv. 1503-1504):

¡Vivan muchos años juntos
 los novios, ruego a los cielos,
 y por envidias ni celos
 ni riñan ni anden en puntos!
 Lleven a entrambos difuntos,
 de puro vivir cansados.
 ¡Vivan muchos años! (vv. 1505-1511).

Afirma M.^a Cruz García que es esta una «versión burlesca del canto de bodas que sirve para despejar los ánimos preocupados de todos los presentes»⁷, y es cierto, ya que esa glosa, que debería haber ensalzado la canción, resulta ser un «epitalamio elemental»⁸ y, de ahí que la poca maestría del personaje se convierta en objeto de burla dentro de la escena. Ahora bien, estos componentes irónicos

⁷ M.^a C. García, «La función de la letra para cantar en 50 comedias de Lope de Vega», tesis doctoral dirigida por J. M. Blecua Teijeiro, Universitat de Barcelona, 1962, pág. 73.

⁸ F. López, «Música y letras: más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*», *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, págs. 45-52, pág. 46.

—como el equívoco *cansados/casados*, etc.— no deben eclipsar los ciertos rasgos que en la canción ya adivinan la desgracia de la pareja: la buena ventura de los desposados exteriorizada de manera negativa (ni..., ni..., ni...) o la aparición en la canción de la palabra «difuntos» —de oscura connotación— son elementos que ensombrecen la festividad y van advirtiendo al lector/espectador de la cercanía de la eclosión dramática, puesto que será en la escena contigua cuando el caso personal del Comendador y Laurencia —el desencadenante del drama— sea expresado líricamente en «Al val de Fuente Ovejuna», canción con la que se alcanza el clímax en la gradación del desarrollo dramático: «¡Ea, tañed y cantad, / pues par en uno son!» (vv. 1546-1547), dirá Juan para dar entrada a los cantores.

Como muy bien se percató Francisco López Estrada, hay que ir más allá en la aparente sencillez de las palabras de Juan, ya que el verso «para en uno son»⁹, «formaba parte de la poesía popular»¹⁰, pero el Fénix no se sirvió de él para glosar una canción que siguiera la estela alegre del anterior epitalmio, sino que Lope decidió quebrar el canto encauzado hacia el buen amor matrimonial por otro totalmente opuesto, ya que en «Al val de Fuente Ovejuna» se alude al mal amor —violento y forzado— del Comendador hacia Laurencia, el cual recae, por extensión, sobre la villa como una amenaza a la honra de todos.

Aúna el dramaturgo el romance (vv. 1-8 y 11-18) y la seguidilla (vv. 9-10 y 19-20), combinación poco frecuente en sus obras, para anclar con esta pieza lírica la acción que, en el acto siguiente, desencadenará la tragedia. Hace converger Lope la armonía musical con el ritmo dramático en una canción cuyo inicio, como ya señaló Spitzer¹¹, es épico:

Al val de Fuente Ovejuna
la niña en cabello baja;
el caballero la sigue
de la cruz de Calatrava (vv. 1548-1551).

Sin embargo, esta apertura épica se torna en seguida lírica y dos son los elementos principales del primer cuarteto que permitirán al lector/espectador establecer puentes de unión entre el contenido de la canción y la acción dramática.

Así, esa «niña en cabellos» alude a Laurencia, ya que de esta manera se presentaba a las doncellas antes de la celebración de sus bodas: con la cabeza descubierta. Imagen que, por otro lado, contrastará con la Laurencia desmelenada del acto III: «Mis cabellos, ¿no lo dicen?» (v. 1752), símbolo visual que los espectadores de la época interpretaban como el intento, y muy probablemente la consumación, de los más depravados deseos del Comendador. De la misma manera, «el caballero la

⁹ Lo recoge M. Frenk en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, v. 1, núm. 1412.

¹⁰ F. López, ob. cit., pág. 48.

¹¹ L. Spitzer, «Un tema central y su equivalente estructural en Fuente Ovejuna», *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, selección de J. F. Gatti, Buenos Aires, Eudeba, 1962, págs. 124-147, pág. 145.

sigue / de la cruz de Calatrava» hace referencia a Fernán Gómez de Guzmán, ya que él era Comendador Mayor de dicha orden y, además, acosa a Laurencia para satisfacer sus ansias carnales. Unas ansias que, finalmente, van a ser saciadas tal y como se expresa en la seguidilla a modo de estribillo, pues se repite ésta dos veces:

¿Para qué te ascondes,
niña gallarda?
Que mis linceos deseos
paredes pasan (vv. 1556-1559).

Y, asimismo, con ella se da cierre a la canción para que irrumpa en la realidad escénica el Comendador con cuya acción corroborará la tragedia expresada líricamente: «Llevadla [a Laurencia], haced que guarden / su persona diez soldados» (vv. 1641-1642), ordenará. En consecuencia, esta canción puede ser interpretada como una síntesis de «la causa que arrastró a los aldeanos a su espantosa venganza»¹², con lo que la composición, creada *ex profeso* para este preciso lugar de la comedia, adquiere una función determinante dentro de ésta: es el símbolo anunciador de la tragedia acontecida en el siguiente acto.

Un acto, el tercero, donde Lope acaba de anclar líricamente el último pilar sobre el que se erige *Fuente Ovejuna*: la consecuencia, sangrienta, pero celebrada, de un pueblo que exhibe la cabeza de Fernán Gómez clavada en una lanza al grito del villancico: «¡Muchos años vivan / Isabel y Fernando, / y mueran los tiranos!» (vv. 2030-2032). Por lo tanto, de nuevo bebe Lope de la poesía popular, esta vez para expresar el punto más tenso del argumento dramático, cuando «salen los labradores y labradoras, con la cabeza de Fernán Gómez en una lanza», tal y como precisa la acotación. Ahora bien, a pesar de que recurre el Fénix a la cantera de lo popular, esta canción, como todas las de *Fuente Ovejuna*, está creada también *ex profeso*¹³, puesto que si únicamente halláramos en ella los dos primeros versos sería uno de los tantos villancicos que vitoreaban a los Reyes Católicos. Pero ese tercer verso: «y mueran los tiranos» (v. 2032) mantiene una relación antitética con los anteriores, «Muchos años vivan/ Isabel y Fernando» (vv. 2030-2031), para crear el efecto dramático deseado: la exaltación de la revelación ante la injusticia.

Y como muy bien explica López Estrada en su artículo, «Música y letras: más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*», «aun contando con la violencia del caso presentado»¹⁴ tanto actores como espectadores esperaban la correspondiente glosa al villancico cantado. Y hasta en tres ocasiones será glosado por tres personajes distintos —Fronoso, Barrildo y Mengo— en una especie de paréntesis encargado de suspender momentáneamente la violencia ya derramada.

¹² Ma C. García, ob. cit., pág. 88.

¹³ «La copla se redondeó con “y mueran los tiranos”, verso muy inconveniente en un sentido estricto porque *tirano* es un cultismo político, impropio de aldeanos», F. López, ob. cit., pág. 50.

¹⁴ F. López, ob. cit., pág. 50.

El primero de ellos será Frondoso quien, una vez que los músicos han cantado el villancico, interviene glosándolo en un sentido lírico, puesto que, si de su creación extraemos el último verso, se torna esta una canción de bodas dirigida a los Reyes, como tantas circulaban en la época:

¡Vivan la bella Isabel,
y Fernando de Aragón,
pues que para en uno son,
él con ella, ella con él!
A los cielos san Miguel
lleve a los dos de las manos.
¡Vivan muchos años,
y mueran los tiranos! (vv. 2037-2044).

A continuación, será Barrildo el que intervenga con una glosa, ya no lírica como la anterior, sino política, ya que en su canción se exalta la victoria de un orden, la de los Reyes Católicos, que rechaza la tiranía:

¡Vivan los reyes famosos
muchos años, pues que tienen
la vitoria, y a ser vienen
nuestro dueños venturosos!
¡Salgan siempre vitoriosos
de gigantes y de enanos,
y mueran los tiranos! (vv. 2049-2055).

Seguidamente, el villancico será cantado por los músicos a coro (vv. 2056-2058) y, finalmente, intervendrá Mengo glosándolo en un sentido burlón, tal y como le correspondía al gracioso según la preceptiva de la Comedia Nueva para que, de este modo, la obra fuera una comedia:

Una mañana en domingo
me mandó azotar aquél,
de manera que el rabel
daba espantoso respingo;
pero agora que los pringo,
¡vivan los Reyes Cristiánigos,
Y mueran los tiránigos! (vv. 2063-2069).

Por lo tanto, vemos como el *leit motiv*, tanto el del villancico como el de las tres glosas, es este «y mueran los tiranos» con el que se redondean líricamente las canciones y es este mismo *leitmotiv* el que, asimismo, nos permite relacionar las intervenciones musicales con el argumento principal de la acción dramática. En consecuencia, toda esta exhibición poético-musical tiene como función

congraciar los afectos de los Reyes Católicos, responsables, estos, de juzgar el crimen cometido. Dirá M^a Cruz García que pretenden «disponer los aldeanos en su favor los ánimos de los Reyes»¹⁵, porque eran ellos la única autoridad para sancionar lo ocurrido: los personajes de los Reyes Católicos justifican, por tanto, la propuesta dramática de Lope:

In *Fuente Ovejuna* the greater-than-life figures of the Catholic Kings invoked by the villagers in the thrice-repeated song of Act III introduces the theme of the re-establishment of the political order, after the insurrection which ends in the death of the Comenador. The song actually marks the end of the main dramatic action¹⁶.

Y con esta última exhibición musical se pone fin al conflicto dramático. La muerte del Comendador ha sido la justa consecuencia a su desmesurada autocracia impuesta sobre el pueblo y, por tanto, mediante las glosas al villancico se está también sembrando «la solución, pacífica y favorable a los aldeanos del nudo trágico»¹⁷. Y, de este modo, cuando termina la representación, se ha dejado atrás la tiranía aristocrática —uno de los problemas acuciantes de la España del siglo XVII—, la cual impuso el desorden social sobre todo en Castilla, y se vitorea la figura de los monarcas, ya que estos, tras años de lucha, consiguieron convertirse en la máxima autoridad del Imperio por encima de las jurisdicciones señoriales.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA, M.^a C., «La función de la letra para cantar en 50 comedias de Lope de Vega», tesis doctoral dirigida por J. M. Blecua Teijeiro, Universitat de Barcelona, 1962.
- LÓPEZ ESTRADA, F., «La canción “Al val de Fuente Ovejuna” de la comedia *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega», *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 453-468.
- «Música y letras: más sobre los cantares de *Fuente Ovejuna*», *Cuadernos de teatro clásico*, 3, 1989, 45-52.
- MENÉNDEZ, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus, 1949.
- MONTEMAYOR, J. de, *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, Madrid, Bibliófilos Españoles, 1932.
- PAVIS, P., *Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires, México, 1983.

¹⁵ M^a C. García, ob. cit., pág. 90.

¹⁶ G. Umpierre, *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic functions*, London, Tamesis, 1975, pág. 50.

¹⁷ F. López, ob. cit., pág. 52.

SPITZER, L., «Un tema central y su equivalente estructural en Fuente Ovejuna», *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, selección de J. F. Gatti, Buenos Aires, Eudeba, 1962, págs. 124-147.

UMPIERRE, G., *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic functions*, London, Tamesis, 1975.

VEGA, L. de, *Fuente Ovejuna*, edición de M.^a C. Llerena, prólogo de S. Gilman, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

CAPÍTULO 11

Desde Toledo a Madrid: el viaje como espejo de costumbres

RAFAEL MASSANET RODRÍGUEZ

*Universitat de les Illes Balears / Instituto de Estudios Hispánicos
en la Modernidad (IEHM)*

«Veréis, pues [...] / las maravillas que pasan / desde Toledo a Madrid»¹. Así dicen los personajes al final del primer acto de la comedia que vamos a estudiar sobre el trayecto que pronto emprenderán. Nuestra intención, a lo largo de estas líneas, es presentar el uso que hace el Mercedario del amplio espacio que comprende ambas ciudades y cómo los personajes se desenvuelven en él al tiempo que los espectadores pueden ser conscientes en todo momento del lugar en el que se encuentran.

Esta comedia publicada en 1626 nos presenta el viaje que hace desde Toledo a Madrid la familia de doña Mayor, una dama noble, con el fin de desposarse a su llegada. El enredo surgirá cuando la noche antes del viaje aparezca en escena don Baltasar, quien ha huido de la capital a causa de un amor no correspondido. Encontrados, se enamoran y el galán decide acompañar bajo disfraz a la dama a fin de frustrar el matrimonio concertado y quedarse con su amor.

En *Desde a Toledo a Madrid* el motivo del viaje estructura el desarrollo de la obra, resultando de importancia central el recurso temático del desplazamiento. Esto es significativo pues, desde el inicio, el recorrido que plantea Tirso en la obra se traza desde la periferia al centro, plasmando en su recorrido no tan solo el paisaje y pueblos de La Sagra, sino todo un conjunto de costumbres y perso-

¹ T. de Molina, *Desde Toledo a Madrid*, Madrid, Castalia, 1999, pág. 167.

najes que aparecen retratados. Debemos recordar que la obra se estrena después del traslado de la Corte a Madrid. Consecuentemente, debido a este cambio de espacio, la población española también se trasladará, propiciando contrastes entre periferia y centro, provincia y metrópoli, que el fraile mercedario se encargará de plasmar en su obra. En el camino que emprenden estos personajes Toledo se convierte en el inicio y Madrid en la meta, no solo desde un punto literal sino también metafórico. En Toledo empieza un amor y durante todo el viaje se irá formalizando hasta acabar con la unión de los amantes en Madrid. Para don Baltasar es incluso un viaje de superación, pues recordemos que él ya ha hecho el camino, pero a la inversa, huyendo de un amor no correspondido. Ahora retorna a su ciudad con un nuevo propósito. Para el protagonista, Madrid supone al mismo tiempo su pasado y un nuevo futuro que solo descubre a través de este viaje de huida y retorno. Para doña Mayor Madrid, en un principio, es su condena, reflejada en un matrimonio concertado. Con la aparición de don Baltasar se convierte en una nueva posibilidad de futuro, dejando a un lado un pasado toledano que no le satisface.

Y entre ambos puntos, Toledo y Madrid, surgen al paso ventas y posadas para el descanso de los agotados viajeros y sus mulas en parajes de La Sagra, tales como Cabañas, Olías, Illescas o Leganés. Los personajes, y a su vez el propio autor, se sirven de estos espacios para situar al espectador, para transmitir sensación de movimiento, de un transcurso que no se detiene sobre el tablado y que, con sus percances y enredos, avanza hasta lograr llegar a las puertas de Madrid. Este escenario itinerante construido a partir de la palabra² es ahora telón de representación para todas las incomodidades de los viajes de la época y las costumbres sociales, no solo de grupos sociales concretos sino de las peculiaridades y costumbres de la zona. Esta obra supone, además de lo comentado, una voz que anuncia el mensaje del disfrute principalmente y de la superación de barreras institucionales y culturales del momento, tales como el sistema de matrimonios (dotes generosas, matrimonios concertados, conventos como medida reparadora ante una afrenta) o el sistema de honor español. Con esto se suma el texto al resto de la obra del Mercedario en las que estos casos suponen el eje principal, tales como *Don Gil de las calzas verdes*, *La Villana de la Sagra* o *El celoso prudente*, entre otras.

El cambio de perspectiva en la vida de los personajes principales, don Baltasar y doña Mayor, viene dada principalmente por el viaje, el cambio de espacio. Toledo es el lugar donde ambos personajes, condenados de un modo u otro tropiezan, por azar o destino, revelando nuevas posibilidades. El viaje es, por tanto, un elemento imprescindible que se evoca a través de los perso-

² Pese a que en la obra aparezca la acotación «Todo lo que aquí se va pintando, ha de haber aliñadamente en el tablado» (Tirso de Molina, ob. cit., pág. 101) creemos que difícilmente las compañías pudieran disponer de suficiente material para pintar una estancia así. Además, si todo el aparato escenográfico aparecía en escena no tiene mucha utilidad que, además, el personaje recitara todo el contenido. A este respecto defendemos la tesis que I. Arellano plantea sobre la creación del espacio a través de la palabra («Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3, XIX, 1995, págs. 411-443).

najes principales o través de máscaras en un recurso de teatro dentro de teatro propio del Barroco.

Lo destacado de esta obra respecto a la producción dramática del mercedario reside principalmente en el espacio en el que se centra, pero contemplado desde dos vertientes. La relación entre Madrid, Toledo y Tirso de Molina es amplia y ya ha sido profusamente estudiada con antelación. En Toledo reside y escribe varias de sus mejores obras, pero Madrid es fundamental en cuanto a sus amistades y su obra, provocando un teatro urbano original respecto a sus contemporáneos. A este respecto sus comedias de temática madrileña resaltan rasgos como la profundidad de caracteres, las debilidades humanas o la defensa de la libertad femenina, además de un profundo y riguroso conocimiento de la realidad de la ciudad, sus gentes y sus costumbres. Numerosos monumentos y lugares emblemáticos son nombrados y señalados, ayudando así al espectador a acercarse a lo que se cuenta sobre las tablas.

Sin embargo, toda la vida de la metrópolis madrileña se produce, en su mayoría, en interiores ayudando a plasmar así escenas íntimas y buscando la importancia de la palabra frente a la gran espectacularidad escénica. Además, el espacio cerrado permite al espectador o lector conocer de manera más directa la realidad doméstica, enfrentándose así a los espacios exteriores, como parques o calles, más presentes en la comedias de Lope o Calderón.

Son precisamente estos aspectos los que no aparecen en la obra que nos ocupa, convirtiéndola así en un caso particular dentro de la producción de nuestro autor. No aparece una sola ciudad, sino dos. Y el desarrollo de la acción, excepto parte del primer acto, sucede en amplios espacios exteriores, algo no muy común.

Pasaremos a continuación a hablar de los puntos cardinales de la obra: Madrid y Toledo.

Madrid supone para las mujeres de Tirso un espacio de liberación de sus destinos. Doña Mayor, en el caso de esta comedia, teme un matrimonio concertado, pero se espera, antes de comenzar el viaje, con un nuevo amor que verá cumplido. Provenientes de ciudades o lugares del extrarradio de la capital, estas protagonistas cumplen su destino al llegar a la metrópolis. Madrid es vista como el centro neurálgico de la vida de la España del momento. Tirso ya se refiere a ella como madre en muchas de sus obras, al acoger la suerte y destino y dotar de nueva vida a los vecinos que acuden a ella. En esta obra, sin ir más lejos, don Baltasar exclama: «Ya Madrid madrasta será»³, al ver que de nuevo sus muros acogen su destino. Y así es presentada en el teatro del Mercedario, como la ciudad de ciudades que acoge a todos los que acuden a ella, cultivando la imagen de la ciudad madre en piezas coetáneas como *La villana de la Sagra*, *El castigo del pensequé* o *La fingida Arcadia*, de la que hace una de sus herramientas favoritas para capturar un universo urbano donde todo el mundo puede tener su lugar. No obstante, a pesar de ese carácter materno y acogedor que el Mercedario intenta dotarla, es también un lugar de peligros y así se percibe, sobre todo, por

³ *Ibíd.*, pág.132.

los que viven lejos. Doña Mayor sabe de lo bueno y lo malo, refiriéndose así: «Madrid mañana me espera/para cautivarme»⁴ y es conocedora de las «cortesanías astucias»⁵ de los hombres de la capital, que con dulces palabras y retórica cautivadora engañan a las mujeres para llevarlas a sus lechos. Pero los hombres de provincias están también enterados de los peligros de la ciudad hacia sus propias damas, pues en boca de don Felipe al ver a su amada doña Inés marchar exclama: «¡Qué de inconveniente toco / viendo que a la Corte os vais! / Si en su mar os engolfáis / ya doy mi amor por perdido»⁶. Pero no es la única referencia respecto al metafórico mar en el que se convierte la ciudad como un peligro. Así encontramos: «Advertid/que entráis, Elena, en Madrid/ y los naufragios del mar»⁷. O también: «Van y vienen/ de Madrid y de Toledo/ carros que dándose vaya/son galeras desta playa»⁸. Siendo Madrid ciudad sin mar no es extraño que Tirso en sus comedias suela compararla, en referencia tanto a sus calles como a su corte, con océanos y anchos mares en los que los hombres que acuden a ella acaban arrastrados y ahogados, pese a que el único agua que recorre sus tierras es, como se refiere en *Don Gil de las calzas verdes* y otras obras el pobre caudal del Manzanares. Madrid es por tanto, en boca de los personajes del *Mercedario*, *Madre y Mar*, *Hospitalidad y Peligro*.

En cuanto a Toledo, donde Madrid es bullicio, esta es tranquilidad, aunque comparte el rasgo de acogida, siendo famosa en su época por su hospitalidad. Así se refiere don Baltasar a ella por contraposición cuando se cuela en el cuarto de doña Mayor huyendo de su crimen: «La vez primera/que llego, Toledo, a verte/ ¿deste modo me recibes?/ ¿A extranjeros apercibes/ agrados y a mí la muerte?»⁹, destacando el carácter acogedor de sus gentes. Y al enterarse del destino de su nuevo amor, exclama furioso: «Que os partís/ que os casáis, que muerto quedo/ que... ¡nunca yo de Toledo/ fuera huésped!»¹⁰. Pero esta ciudad tampoco es tan buena como aparece a primera vista, pues se refieren también a la «noche toledana»¹¹ como mala, agitada, peligrosa. Lo que a la luz resplandece, en la oscuridad aguarda.

Y para situar mejor Toledo sobre las tablas dos de sus principales monumentos hacen su aparición: la Catedral y el Hospital de Afuera, comenzando así el periplo desde el centro de la misma hacia el exterior. Estos lugares no aparecen directamente en escena, sino siempre fuera del cuadro y usados dentro de los diálogos de los personajes con una función locativa: «[Os hallaré] hacia la Iglesia Mayor»¹².

⁴ *Ibíd.*, pág. 132.

⁵ *Ibíd.*, pág. 192.

⁶ *Ibíd.*, págs. 269-270.

⁷ *Ibíd.*, pág. 273.

⁸ *Ibíd.*, pág. 277.

⁹ *Ibíd.*, pág. 99.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 135.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 265.

¹² *Ibíd.*, pág. 155.

Madrid y Toledo se convierten en los dos pilares de la obra, sin llegar a ser el principal escenario de la acción. El viaje ocupa esta función, en el cual los personajes se sitúan para dar lugar, no solo al enredo, sino también a la pintura de la realidad, de los parajes y sus gentes y también de la situación en las grandes ciudades, tan diferentes de las provincias.

Tirso era buen conocedor de las regiones por las que este trayecto transcurría, pues La Sagra ha sido escenario de varias de sus comedias sobre la vida rústica, así como sus gentes y costumbres. Este transitar sobre parajes tan conocidos por el autor permite plasmar en las tablas no sólo lo más conocido sino la esencia que conectará con el espectador. No debemos olvidar que el recurso de aspectos conocidos entre autor y espectadores propicia una mayor conexión entre ambas partes y una mayor implicación para el público en los acontecimientos que se suceden.

La comedia pone en escena la sociedad del momento como una simple muestra, prescindiendo de una intención crítica o de reforma, a diferencia de otros autores del momento. Se contraponen así la vida acomodada de las familias con recursos frente a la rusticidad y dificultades de criados, aldeanos y campesinos.

El vestir es un símbolo de estatus social, pero no tan solo para los nobles sino también entre los rústicos y sus oficios. Así Berrío, el mozo de mulas y máscara de don Baltasar, se ofende considerablemente al ser categorizado inferior al rango que le toca y, en un largo parlamento, expone las diferencias en el vestir entre los de su oficio:

DON BALTASAR

Los que en calzones de lienzo,
monterilla con la punta
al cogote y alpargates,
a pata en invierno sudan,
son mancebos de camino;
mas los que en cabalgadura
acompañan, con espuela,
sombbrero, calza de abuja,
su borceguí encima de ella,
manga o jubón de camuza,
capotillo de rajeta,
valona y liga que cruza,
espada y daga de ganchos,
éstos tales se entetulan
sobrestantes del ganado¹³.

Por otra parte el afrancesamiento se hace visible en la forma de vestir de los nobles, por ejemplo, haciendo uso de exageradas valonas. Pero la influencia francesa aparece también en otras costumbres entre las que cabría destacar la

¹³ *Ibíd.*, págs. 200-203.

nueva moda extendida entre las damas de la corte de andar en coches, las cuales podían pasar el día paseando por la ciudad. Se habían vuelto tan populares que incluso el carecer de uno podía afectarles el ánimo. Claramente era un lujo y una ostentación pública de poder social y económico. En la comedia doña Mayor pide nada más alejarse de Toledo parar el carro en el que viaja por no soportar los mareos que le produce el traqueteo del camino. Ante esto el conductor, irónico, le explica que en Madrid seguramente lo que le costará es bajarse del mismo. Otro caso de mayor carga satírica lo encontraríamos en el uso de palabras francesas para dignificar ciertos aspectos de la vida, ya sean objetos o profesiones, entre otra. Por ejemplo, el criado de don Baltasar trata a los mozos de un mesón como *grafiels*, en una clara burla al compararles a los criados que trabajaban a las órdenes del rey francés.

Otro caso de este reflejo de la sociedad española del momento es el retrato que se hace de la vida acomodada de la clase alta, la cual vive rodeada de lujos, tal como podemos observar en la pormenorizada descripción que se hace de la habitación de doña Mayor. A todo esto se contraponen las ventas y posadas, que se encuentran a lo largo del camino, como la de Cabañas o Illescas, paradas obligatorias en este viaje, tal como recogen otras comedias: «No son las posadas frescas; / pero todo carro o coche / en Cabañas da cebada»¹⁴, marcando la población no solo como un marco geográfico para situar al espectador las mencionadas ventas, sino también como un apunte de las costumbres del momento.

Y a este espejo de costumbres se suma la descripción de las mismas. Una palabra las define en su conjunto: incómodas. Los venteros tienen fama de ladrones y estafadores, dando grajo por paloma y con camas que más de plumas son de arena y chinches. Por ese motivo los nobles viajan con sus propias sábanas, almohadas y provisiones, siendo la posada un mero techo bajo el que resguardarse:

ALONSO	Como he venido en litera, helo dormido lindamente; y me recato de camas que a tantos son comunes.
FELIPE	Camas y lodos déjanse pisar de todos, como mozas de mesón; mas yo siempre me prevengo de sábanas y almohadas caseras, por las posadas.
ALONSO	El mismo cuidado tengo; y de ordinario las llevo en un baúl como agora ¹⁵ .

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 206.

¹⁵ *Ibíd.*, págs. 255-256.

Pero no tan solo de bienes materiales se dibuja ante el espectador la diferencia entre clases y por ello Tirso refleja en sus pasajes el modo de ser. Así encontramos los tratos de cortesía entre la nobleza, las buenas maneras entre caballeros y damas y, a su vez, entre caballeros la amistad y sus obligaciones. También aparecen las costumbres de la nobleza de provincias hacia la capital, como el viaje a la Corte para gestionar asuntos de diverso calado. Pero los rústicos también aparecen retratados en sus maneras y expresiones. Así los muleros hablan con exclamaciones e interjecciones y comentarios más permisivos por su, en principio, rusticidad. E igual que el famoso Sancho Panza, tal vez nuestro rústico más reconocido, en la boca siempre tienen un refrán más o menos afortunado. Pero tal vez lo más destacado y uno de los mejores reflejos de los habitantes de La Sagra sea la representación que hace Tirso de los «vaya» de la región, rimas, improprios o comentarios jocosos que los habitantes de los distintos pueblos se lanzan a fin de ridiculizar a sus vecinos:

CARRETERO 1.º	Deja de tañer el muerto, pues eres pandero vivo.
CARRETERO 2.º	¿Quién te mete en eso, chivo?
CARRETERO 3.º	Dalas, carretero tuerto, y callen los mariones.
CARRETERO 4.º	Señores berengeneros, si pares, digo los cueros, si cueros, digo los nones.
CARRETERO 1.º	Ballenatos, ¡la ballena! que se os escapa el río abajo.
CARRETERO 2.º	¿Cuántas ha dado el badajo?
CARRETERO 1.º	Ballenato.
CARRETERO 2.º	Berengena.
CARRETERO 3.º	Zupia.
CARRETERO 4.º	Mienten los vinorres.
CARRETERO 1.º	Echa ese estiércol, borracho.
CARRETERO 2.º	¡Ah, mula! Dalas, muchacho.
MUCHAS VOCES	Que te corres, que te corres ¹⁶ .

El pasaje es un perfecto ejemplo de estas costumbres a veces tan poco recogidas en las obras del momento pero que ayudan a caracterizar los distintos pueblos de España.

En las siguientes líneas trataremos sobre el método del viaje en cuestión y todo lo relacionado con ello. Esto nos permite tener una visión de los traslados del momento, cómo se producían, en qué condiciones y, también, la opinión al respecto que tenían quienes debían hacer uso de ellos. En primer lugar nos encontramos relatado el viaje que han hecho don Baltasar y su criado huyendo

¹⁶ *Ibíd.*, págs. 281-285.

de Madrid en mulas de alquiler, viaje recordado sobre todo por el mal estado de los animales, perlados de mataduras, y de ser bestias horribles y de mal carácter, rebeldes y tozudas, además de ir acompañados de toda una fauna de «chinchas, pulgas y mosquitos»¹⁷.

El viaje de vuelta a Madrid, o de ida dependiendo de la perspectiva, se produce con una mayor comitiva, formada por un coche, una litera y varias mulas en las que viaja doña Mayor, su padre, su prima y los criados. De los animales ya hemos hablado y no mucho mejor parados quedan, pero quien peor parte se lleva es el coche, al que se refieren como «calabozo portátil»¹⁸ o «aborrecible tumba»¹⁹ y que incluso doña Mayor prefiere que la encierren en un convento a volver a montarse en él:

MAYOR Méteme en un convento
 y no en un coche, estrecho monumento,
 pues cuando en él me vea,
 aunque cause tristeza, no marea²⁰.

Las literas tampoco parece que fueran mucho más atractivas, pues ante la sugerencia a doña Mayor tras marearse en el coche repose en ella mientras avanzan esta responde:

MAYOR ¡Litera, ni por pienso!
 ¿Turibulada yo sin ser incienso,
 y entre dos machos feos,
 sujeta a descortesos bamboleos?
 No, padre, no me agrada;
 descanse en ella tu dolor de ijada;
 que será cosa esquiva
 querer que vaya en tumba, estando viva²¹.

A toda esta incomodidad habría que añadir el calor insoportable que para quienes viajan en mula o a pie caía a plomo y para los que viajaban en coche este se convertía en un pequeño horno. Tampoco ayudaba para nada el mal estado de los caminos, con piedras y baches por doquier, provocando malestar y mareos a los pasajeros. El polvo era también un inconveniente que no ayuda a mejorar el trayecto.

Este calvario para los viajeros se hace eterno. A todo esto se añade el desconocimiento del espacio y las distancias por parte de los nobles, que no suelen salir de su esfera. Así, al poco de salir de Toledo, doña Mayor se queja:

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 140.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 175.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 195.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 175.

²¹ *Ibíd.*, pág. 174.

MAYOR: ;Que sólo hemos andado
 legua y media no más?
 ;Hay tal enfado?
 No imaginé yo que era
 tan largo el mundo²².

Para concluir, podríamos considerar que el espacio que rodea la obra del Mercedario no es visto como un simple telón de fondo sobre el que representar la acción y el enredo de la comedia, sino que proporciona riqueza para el desarrollo dramático que se vierte directamente sobre los personajes y la acción. Este viaje entre otras ciudades diferentes proporcionaría todo un escenario completamente distinto que provocaría, no tan solo otras motivaciones en los personajes, sino un paisaje que influiría en el vestir o hablar de los mismos.

Además, bien presentada ante el espectador esta localización sirve a su vez para crear una conexión con el público. Con ello se logra que se implique en un mayor grado en el enredo que se presenta en escena, pues se ofrece verosimilitud en las acciones. El distanciamiento, por otra parte, se produciría en el caso contrario, al ofrecer escenarios demasiado alejados para el público. Por ese motivo Tirso en sus comedias siempre busca, como mínimo, un elemento conector que logre que el público pueda identificarse y preocuparse por lo que ocurre.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3, XIX, 1995, págs. 411-443.
- TIRSO DE MOLINA, *Desde Toledo a Madrid*, Madrid, Castalia, 1999.
- *Don Gil de las calzas verdes*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009.

²² *Ibíd.*, pág. 173.

CAPÍTULO 12

Un mapa estilizado de la ciudad áurea: el caso de *La fantasma de Valencia* (1634) de Alonso de Castillo Solórzano

CLARA MONZÓ
Universitat de València

Desde el título mismo de la comedia, *La fantasma de Valencia* erige la ciudad levantina como escenario para las andanzas de sus personajes¹. Más allá de constituir un mero trasfondo geográfico, Valencia interviene en el decurso de la acción e influye en el temperamento de las interacciones entre los personajes y su entorno, en ocasiones como si de uno más se tratase, silente pero lleno de vida. Alonso de Castillo Solórzano (1584-1648?) había vivido en este entorno en la década de 1630, acompañando a Luis Fajardo de Requesens, marqués de los Vélez, nombrado virrey de Valencia en 1628². En pleno siglo XVII, la urbe experimentaba ya el declive generalizado correspondiente al período del Barroco, viviendo los últimos coletazos de un esplendor cultural que habían definido la corte virreinal en los siglos anteriores. Sin embargo, en su papel de cartógrafo, Castillo no deja traslucir en ningún caso la consciencia de este declive. Debemos

¹ No existe edición moderna de la comedia; sigo por lo tanto la publicada en facsímil dentro del tomo *Fiestas del jardín* a cargo de Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York, 1973.

² La biografía más completa de Castillo Solórzano continúa siendo, en mi opinión, la que realiza don Emilio Cotarelo y Mori en su «Introducción» a *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares*, Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906, pág. xvi. Remito también al estudio de E. Julià Martínez, *Lisardo enamorado*, Madrid, RAE, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1947; o al más sintético, frecuentemente citado, P. Jauralde Pou, *Las harpías en Madrid*, Madrid, Castalia, 1985.

asomarnos a este retrato urbano asumiendo que nos hallamos ante una recreación estilizada entre cuyas licencias embellecedoras tendremos que bucear.

Es pertinente señalar que la obra se ambienta en su conjunto en el siglo XVI, dado que en ella aparece el duque de Calabria, Fernando de Aragón, virrey de Valencia entre los años 1526 y 1550³. No obstante, asumo que las variaciones entre el marco espacial contemporáneo de Castillo y el del duque de Calabria afectan a la obra tan solo en cuanto a la adición de nombres propios; de forma que, a la hora de la verdad, lo que se produce es una recreación temporal del siglo XVI inserta en el espacio del XVII. Así pues, como objetivo fundamental y de acuerdo con las líneas anteriores, persigo en este trabajo recomponer la imagen de la Valencia áurea desde la mirada del dramaturgo, sujeta en su salto al texto en los anclajes de determinados condicionamientos subjetivos.

Esta obra de Castillo, considerada por la crítica como parte de su producción menor⁴, se construye sobre el pretexto argumental prototípico de la comedia de enredo, en forma de un triángulo amoroso protagonizado por miembros de tres familias históricas de la aristocracia levantina⁵: la dama, Teodora Marrades; el galán, Leandro Moncada; y el galán segundo, Juan de Centellas. Las pretensiones de los jóvenes se ven puestas patas arriba con la intervención de Zelima, una esclava resentida que, valiéndose de sus artes oscuras, conjura un espíritu —el fantasma del título— cuya habilidad le permite suplantar la personalidad de cualquier otro personaje. En este embrollo, que acerca la obra al subgénero de la comedia de magia, no falta la participación de la autoridad paterna, la amiga recelosa o el par cómico de los criados.

Si tenemos en cuenta el planteamiento argumental, la delimitación de dos esferas sociales diferenciadas permite recomponer un mapa resultante de la convergencia de dos itinerarios superpuestos. De este modo, el primer itinerario vendrá conducido de la mano de la pareja protagonista y su entorno aristocrático, cuyas costumbres y formas de recreo quedan asociados en el texto a determinados enclaves predilectos. En contraposición, el paseo travieso y, en ocasiones, erráti-

³ Casado con Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico, su virreinato se asocia con la percepción de una Valencia artística y económicamente floreciente. En palabras de Teresa Ferrer Valls: «La permanencia y continuidad en el virreinato de doña Germana y del duque de Calabria, contribuyó decisivamente a crear un ambiente de corte estable cuyo funcionamiento, así como el movimiento cultural que aglutinó, evoca en muchos aspectos el de una corte real», en «Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI», en E. Berenguer (coord.), *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2007, págs. 185-200. Véase también Joan Oleza, «La Valencia virreinal del quinientos: una cultura señorial», en Joan Oleza (dir.), *Teatro y prácticas escénicas I. El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 61-74.

⁴ Sin ir más lejos, Ignacio Arellano afirma que «El teatro de Castillo Solórzano es de importancia menor por cualquier lado que se mire, tanto en el conjunto de su obra, [...] como en el conjunto del teatro aurisecular, donde su mediocre capacidad dramática no puede hacerle ningún lugar de relevancia.» En *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 424.

⁵ Para el rastreo genealógico de estos apellidos emblemáticos se ha consultado la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1973, Tomos II, III y VII.

co, del par de graciosos, Guillén y Ruzafa, hace aparecer ante nosotros una urbe popular y ociosa, definida representativamente por espacios abiertos.

El argumento aglutinador de *Fiestas del jardín*, el tomo que contiene *La fantasma de Valencia*, se inicia cuando un joven llamado Carlos Godoy, recién llegado en faluca desde Génova, desembarca en el Grao. Esta circunstancia remite a la relación política entre España e Italia y exhibe a Valencia como destino de barcos extranjeros. Aun teniendo en cuenta la afirmación de Boira Maiques según la cual «desde el siglo XIII hasta el XX, las infraestructuras portuarias de Valencia solo pueden calificarse de raquílicas»⁶, el acceso marítimo a la ciudad se iría viendo más frecuentado desde que se constituyese como poblado histórico ya en tiempos de Jaume I. La concurrencia de mercaderes, embajadores provenientes de distintos territorios de la corona, artistas foráneos y visitantes varios, hacen de esta zona un punto de bulliciosa confluencia socio-económica, y así lo refrendan los numerosos testimonios de viajeros de la época⁷. La comunicación entre el Grao y la ciudad se había visto optimizada con las obras de reconstrucción entre 1595 y 1596 del puente del Mar, devastado por la riada de 1589. Esto propicia que el Grao pase a desempeñar una nueva función: la del ocio.

Las primeras líneas de *Fiestas del jardín* se hacen eco de esta situación: «Ocupada estaba [la playa], en un festivo día de los del estío, de cantidad de coches cuyos dueños gozaban de su fresca orilla.» Desde que Carlos I los introdujese en territorio español, entre los aristócratas y pudientes valencianos existía una creciente afición a los coches, que exhibían en los paseos por nuestra actual Alameda⁸. En *La fantasma de Valencia* se nos dice de don Luis «que en tres coches, con su gente, / aquesta tarde a las cuatro / se ha partido a Meliana» (vv. 1716-1719) y él mismo afirma «Vendrán doña Estefanía, / doña Ángela, doña Juana, / que convidé esta mañana / a una casa placer, / y desde allí han de ir a ver / los bailes de Meliana» (v. 1491-1496). Así, al tiempo que constituía un medio combinado de transporte y ostentación, se ajustaba al juego social barroco de querer ver sin ser visto⁹. Es significativo advertir cómo el elemento del coche funciona en la comedia como recurso para la ostentosa aparición del virrey en la acción, tal y como anuncia Guillén al auditorio: «Aumentarase el concurso / con runfla de seis carrozas, / de alabardas y de chuzos, / ¡oh gran duque de Calabria, / único fénix del mundo / en la grandeza y valor / con que aventajas a muchos!» (vv. 304-311).

⁶ En «La mirada dels altres. Els viatgers al Grau i al port de València (Segles XVI-XIX)» en *El port de València i el seu entorn. El Grau i el Cabanyal-Canyamelar en la Història*, València, Ajuntament de València, 1997, pág. 11. En valenciano en el original [N. de la T.]

⁷ Una selección de estos testimonios a través del tiempo puede encontrarse en el citado artículo de Boira Maiques (ob. cit. págs. 11-29).

⁸ Sanchis Guarner, *La ciutat de València. Síntesi d'Història i geografia urbana*, València, Generalitat Valenciana, pág. 31.

⁹ Sobre la moda de los coches y el entusiasmo despertado por su uso en las mujeres, véase José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, págs. 248-274.

El papel del Grao en *La fantasma* queda ejemplificado con estos versos de Ruzafa: «Con qué gusto / se miran cerca del mar / lo bello y lo noble junto» (vv. 273-276). La playa, en tanto que espacio simbólico del entorno levantino y más concurrida que nunca debido a las festividades de la noche de San Juan, se manifiesta como el punto de encuentro al que van a dar todos los personajes¹⁰. El desencadenante de la acción se activa de forma cómica cuando la carroza en la que viajan Teodora y Juana, su criada, se precipita al mar a causa de la falta de destreza de su conductor, un francés borracho. El Grao se revela de esta forma como el lugar propicio para que los jóvenes enamorados puedan reunirse con relativa libertad, velada por las artimañas del disimulo. Mientras se produce el fallido desfile de la carroza, don Leandro ha sido citado allí por un papel, poniendo de manifiesto esta voluntad social mostrativa: «Que a competir / al Grao saldrá mi Teodora / con el sol, que el mundo dora / por espacios de zafir / [...] a dar presunción al mar, / a quien con diáfanas huellas / verá pisar ninfas bellas / que la saldrán a mirar» (vv. 189-200).

De haber acompañado a don Juan, uno de los galanes, en su itinerario, probablemente habríamos tenido tiempo, tras ser testigos del accidente de Teodora, de requebrar a unas discretas damas, contar el número de sirvientes del virrey y echar mano a la espada en una ocasión o dos. Después, atravesando el puente del Mar, las callejuelas de la urbe aún ofrecerían, en esta noche de San Juan, más de un divertimento para jóvenes ociosos. Pardo Molero señala la impresión de «abigarramiento» que debía producir un entramado urbano que se había ensanchado desde época romana y complicado durante la islámica¹¹. Valencia constituía, además, un núcleo considerablemente poblado, teniendo en cuenta que en 1646 contaba intramuros con 10.000 vecinos, a los que en una festividad como esta se habrían sumado visitantes diversos¹². Los primeros versos de *La fantasma* dejan vislumbrar convenientemente este trazado complejo donde a las calles «principales» se añade un número lo suficientemente elevado de callejuelas como para que don Juan se queje del cansancio que le supondría recorrerlas todas:

DIEGO Pues la fiesta da licencia
 para podernos holgar,
 hasta que vamos al mar
 no quede calle en Valencia
 que no la andemos los tres;
 haya solaz y bureo.

¹⁰ Según Caro Baroja: «Probablemente, en un principio la costumbre de salir a la orilla del mar el día de San Juan, tan explotada en comedias, romances, etc., no tenía otro objeto que el de ver al sol salir por el horizonte, pero en seguida debió de unirse a ella un cúmulo de ritos acuáticos». En *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus, 1979, págs. 137-138.

¹¹ Pardo Molero construye un práctico panorama de la evolución arquitectónica de la valencia aurisecular en el capítulo «El urbanismo y la infraestructura urbana» que realiza para *La ciudad de Valencia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia*, Tomo I, Valencia, Universitat de València, 2009, págs. 274-251.

¹² Sanchis Guarner, ob. cit., pág. 321.

JUAN No nació para correo,
 que tengo pesados pies
 para tales travesuras;
 vamos por las principales.

RUZAFÁ Por ellas en noches tales
 suceden mil aventuras (vv. 9-20).

Los dos amigos recorren las calles mientras las damas, en actitud pizpireta, se asoman a los balcones. En un momento en que bromean acerca de sus respectivos contactos femeninos, don Diego pregunta: «¿Pasa plaza de tusona / aquella de los lunares?», a lo que Ruzafa responde «Sí, y aun mudó sus ajuares / al *carrer* de Barcelona» (vv. 137-140). Sugieren estas líneas, que se ven corroboradas cuando don Juan insiste en que «En ella el niño Cupido / es ropero de traído / donde viste el más cuitado» (vv. 146-148), que esa zona de la ciudad fue quizá un lugar de prostitución habitual, pues los personajes parecen familiarizados con el nombre. Sin dificultad pudo haber sido así, si consideramos que la calle Barcelona es una de las más antiguas de la ciudad, tal y como documenta Marcos Antonio de Orellana¹³.

En medio de este enredo de calles dispuestas sin someterse al rigor de un plan distributivo, los espacios abiertos se erigen lugares clave como centros de movimiento social en la cotidianidad urbana. A estos símbolos de Valencia se refiere un despechado Guillén en los siguientes versos: «No me verá más Valencia / en su mercado, en su Trenque, / su plaza de la Olivera, / que es sitio de los valientes» (vv. 1331-1334). Desde 1261 se destinaba el emplazamiento de la plaza del Mercado a la actividad comercial pero, a falta de una plaza mayor como la de otras grandes ciudades, hizo también las veces de espacio cívico y estuvo ligada al ámbito festivo. Un tablado montado en la plaza permitía la realización de corridas de toros, justas, torneos y otras celebraciones populares¹⁴; pero podía ajustarse a otras funciones políticas, pues hasta los últimos años del siglo xvi un patíbulo de piedra se levantaba en el centro de la plaza.

No es de extrañar, por lo tanto, que Guillén pasase parte de su jornada en las cercanías del mercado, un lugar atractivo para todo tipo de pícaros y bribones. Cerca, el gracioso hubiese podido pasear por el Trenque, cuyo nombre proviene de una castellanización del verbo *trençar* y cuya historia queda ligada a la del mercado. Valencia, que fue una ciudad amurallada desde el siglo xiv, encontró pronto la necesidad de expandir sus territorios a medida en que el creciente número de habitantes hacía evidente las limitaciones del espacio demarcado por los

¹³ En *Valencia antigua y moderna*, Valencia, París-Valencia, 1985, edición facsímil, tomos I y II, pág. 168, entrada «*carrer* de Barcelona». Recorro a esta utilísima obra enciclopédica como base documental para obtener información acerca de los orígenes de las localizaciones de *La fantasma*.

¹⁴ Carreres y Calatayud dice sobre la acogida de este tipo de festejos en la ciudad: «La manifestación externa en las festividades siempre fueron extraordinarios en Valencia, y un lugar predominante lo ocupa el adorno de las calles que las fiestas llevaba consigo, encontrándose en las composiciones abundantes noticias.» En *Las fiestas valencianas y su expresión poética (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, CSIC, 1949, pág. 78.

muros medievales. Por ello, y con el fin de crear un acceso directo al mercado, se abrió un pasaje en la muralla; es decir, se le hizo un *trenc*. En la Valencia actual, la calle del Trench es una callejuela estrecha muy próxima a la *plaça Redona*.

En el recorrido de Guillén hacia la plaza de la Olivera, que Castillo incluye —con motivo— entre sus destinos predilectos, podría haberse encontrado con don Juan, Diego y Ruzafa en la calle de Barcelona pues, como se ve, todas las paradas delimitan una zona concreta de la ciudad, probablemente la más transitada. Por el espacio que actualmente ocupa el *carrer de les Comèdies* habría llegado, después de intercambiar quizá un saludo con un grupo de actores, a la Casa de Comedias de la Olivera —o Coliseo—, destino de las compañías teatrales que pasaban por Valencia. El lacayo no contemplaría la antigua estructura de 1584, sino la reconstrucción de 1619 que la había convertido en un teatro cubierto, aunque ello no impidió que se siguiera conociendo por el nombre de «corral»¹⁵.

Mientras Guillén recorre los espacios de ocio populares y don Luis organiza excursiones nobiliarias a una casa de recreo en Meliana, Teodora se mantiene ocupada en otros cometidos: «¿Cómo he hablado a don Juan, / si esta mañana a las siete / salí en mi coche al Remedio?» (vv. 1259-1261). Teodora se refiere con probabilidad a la iglesia y convento de Nuestra Señora del Remedio (del *Remei*), erigido por los trinitarios en 1504 y 1516 y que pasó, por mecanismo metonímico, a dar nombre a la calle en la que se situaba, cerca de la Puerta del Mar. Tras su destrucción fruto de las desamortizaciones del XIX, en 1957 se levantó una nueva parroquia actualmente ubicada en la calle Grabador Esteve¹⁶. Valencia no destacaba tan solo como centro de asueto y cultura, sino que su carácter manifestaba una significativa dualidad entre el apogeo urbano y una religiosidad notoria, que afectaba también al planteamiento fisonómico de la ciudad. En lo tocante a esta condición, alega Boira Maiques: «Que la ciudad de Valencia del XVII tenía un aspecto conventual y religioso está fuera de toda duda»¹⁷.

La figura de san Vicent Ferrer debió servir a este respecto de acicate a las manifestaciones religiosas, pues no escapa tampoco a las instantáneas de Valencia a las que accedemos a través de las andaduras de Guillén: «A una lámpara llegué / que a San Vicente alumbraba / y apenas abajo estaba / cuando sin vida la hallé» (vv. 169-174). Resulta difícil tratar de identificar la escultura o imagen del santo a la que se acerca el lacayo, pues eran comunes en la ciudad dada su popularidad en el imaginario colectivo. Quizá se hallaba cerca de la casa natalicia del santo en la actual plaza de Tetuán o se trate de una de las esculturas ubicadas en el puente del Real, realizadas en 1603 por Vicente Lleonart¹⁸. Finalmente, y como colofón a

¹⁵ La información relativa al Coliseo la extraigo del completo artículo de J. L. Sirera «La infraestructura teatral valenciana», en Canet Valls, José Luis (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, págs. 26-49.

¹⁶ Obtengo la información relativa a sus derroteros históricos de la página web de la parroquia, <<http://www.parroquiaelremedio.es/>>

¹⁷ Ob. cit. pág. 192.

¹⁸ Para analizar estas construcciones desde un punto de vista estético, consúltese la clásica *Valencia monumental* de Felipe M.^a Garín Ortiz, Madrid, Plus Ultra, 1959, págs. 125-126.

esta suerte de recorrido turístico, Castillo selecciona para los versos de Guillén una de las edificaciones monumentales más emblemáticas de la ciudad: «Mas si acaso esto olvidare, / brindado del Micalete, / no me verán en sus calles / sino aquellos que quisieren» (vv. 1335-1338). La torre del Micalet —en el texto, un curioso híbrido entre las formas castellana y valenciana— que contemplara el dramaturgo no se correspondería exactamente con el de nuestros tiempos, pues no fue hasta 1660 cuando se añadió la espadaña, aumentando con ello la sensación de altura.

Hay en este sentido en la obra de Castillo una latente intención costumbrista, probablemente influenciada por el carácter de su estilo narrativo. El espacio urbano no se manifiesta a través de una ciudad cualquiera, como tampoco se limita a dibujar una imagen imprecisa de Valencia. Al contrario, la topografía de la urbe se retrata en su esencia tomando como base una voluntad por componer un escenario reconocible¹⁹. No hay una mera acumulación de lugares y personalidades propios de la zona; se pone de manifiesto un empeño por captar los hábitos y particularidades sociales, capaces de entrar en conexión con el espectador y los mecenas potenciales. De esta forma, y rescatando las consideraciones iniciales, el homenaje de Castillo a Valencia no puede leerse desprovisto de una intencionalidad propagandística. La imposibilidad de independencia económica ligará de por vida el sino biográfico del dramaturgo a la búsqueda de benefactores²⁰. Así, la hipótesis de que la obra fue efectivamente representada en la propia ciudad²¹ y la certeza de su publicación en 1634 en el tomo *Fiestas del jardín*, legitiman una lectura de la obra en clave de reclamo, donde Valencia sobre el tablado se convierte en una clave de acceso al mecenazgo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008.
BOIRA MAIQUES, J. V., «La mirada dels altres. Els viatgers al Grau i al port de València (segles XVI-XIX)» en Boira Maiques, J. V. (coord.), *El port de València i el seu entorn*.

¹⁹ Esta perspectiva entronca con la definición que dan para el término «comedia» estudiosos de la talla de Evangelina Rodríguez Cuadros: «entendida también en el Siglo de Oro como el espectáculo teatral en su conjunto, una visión sabiamente ordenada y simplificada de una realidad social que halla en la metáfora del espejo un código eficaz para simbolizar el carácter ejemplarmente representativo de lo que se mostraba en el escenario». En *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002, pág. 69.

²⁰ Este vínculo permanente al sistema de mecenazgo, al abrigo de grandes familias y, en lo literario, de autores como Lope o Tirso, es una constante en la carrera de Castillo; una tendencia generalizada, por fuerza, entre los artistas de los Siglos de Oro. Para esta interesante cuestión, además de las biografías citadas (véase nota 2), sugiero el trabajo de Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006.

²¹ A partir de los datos obtenidos en una investigación paralela —apoyada en gran parte en el *Diccionario biográfico de autores del teatro clásico español (DICAT)* [Edición digital], Kassel, Reichenberger, 2008, dirigido por Ferrer Valls— todo apunta a que la obra fue representada en Valencia en algún momento entre 1628 y 1631 a cargo de la compañía de Juan Jerónimo Valenciano. Sobre los célebres hermanos actores, véase, de la misma autora «Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella», *Scriptura*, núm. 17, 2002, págs. 133-140.

- El Grau i el Cabanyal-Canyamelar en la Història*, Valencia, Ajuntament de València, 1997, págs. 11-29.
- CARO BAROJA, J., *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus, 1979.
- CARRERES DE CALATAYUD, F. de ASÍS, *Las fiestas valencianas y su expresión poética (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, CSIC, 1949.
- CASTILLO SOLÓRZANO, A. de, *Fiestas del jardín* [edición facsímil], Georg Olms Verlag, Hildesheim. New York, 1973.
- COTARELO Y MORI, E., «Introducción» a Castillo Solórzano, Alonso, *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares*, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906, tomo III.
- DELEITO Y PIÑUELA, J., *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- FERRER VALLS, T., «Actores del siglo XVII: los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella», *Scriptura*, no 17, 2002, págs. 133-140.
- «Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI», en E. Berenguer (coord.), *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2007, págs. 185-200.
- (dir.), *Diccionario biográfico de autores del teatro clásico español (DICAT)* [Edición digital], Kassel, Reichenberger, 2008.
- GARÍN ORTIZ, F. M.^a, *Valencia monumental*, Madrid, Plus Ultra, Colección Los monumentos cardinales de España, XXII, 1959.
- JAURALDE POU, P., «Introducción» a Castillo Solórzano, Alonso, *Las harpías en Madrid*, Madrid, Castalia, 1985.
- JULIÀ MARTÍNEZ, E., «Prólogo» a Castillo Solórzano, Alonso, *Lisardo enamorado*, Madrid, RAE, Biblioteca selecta de clásicos españoles, 1947.
- MAS IVARS, M. Á. (dir.), *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1973, tomos II, III, VII.
- OLEZA, J., «La Valencia virreinal del quinientos: una cultura señorial», en Oleza, Joan (dir.), *Teatro y prácticas escénicas I. El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 61-74.
- ORELLANA, M. A. de, *Valencia antigua y moderna* [Edición facsímil de 1924] Valencia, París-Valencia, 1985, tomos I y II.
- PARDO MOLERO, J. F., «El urbanismo y la infraestructura urbana» [Capítulo de libro], en José Hermosilla Pla (coord.) *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, Valencia, PUV, 2009, V. 1., págs. 274-280.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.
- SANCHIS GUARNER, M., *La ciutat de València. Síntesi d'Història i geografia urbana*, València, Generalitat Valenciana.
- SIRERA, J. L., «La infraestructura teatral valenciana», en Canet Valls, José Luis (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, págs. 26-49.
- VÉLEZ-SAINZ, J., *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006.

CAPÍTULO 13

Telones para Lepanto: arqueología escénica de *El Águila del agua*

MARÍA RODRÍGUEZ MANRIQUE
Universidad Complutense de Madrid

Con toda probabilidad, si *El Águila del agua* llama nuestra atención hoy es por el uso que de los espacios realiza Vélez de Guevara para construir la obra; una obra, además, bastante controvertida, entre otros motivos, por sus frecuentes elipsis temporales, su interpretación como manual de príncipes y su final (de los dos que escribió el autor) que no reconstruye el orden inicial —si es que lo hay—. La primera de las razones puede solventarse de forma relativamente fácil si consideramos que *El Águila del agua* se enmarca dentro del género llamado «mito-drama». Es decir, aquella pieza que «escenifica historias ya conocidas por el público, historias que tienen un significado especial para sus destinatarios y que se perciben por la mentalidad colectiva como mito»¹. El mito-drama, además, «no posee el tipo de unidad que el lector “literario” acostumbra buscar en el drama»². De ahí que nos hallemos sorprendidos ante las estructuras inconexas que se producen en el texto. Asimismo, «el principio unificador del mito-drama no se encuentra en el discurso verbal de las ideas sino en la puesta en escena»³, por ello la traemos a colación aquí.

¹ L. Vélez de Guevara, *El Águila del agua*, William R. Manson y C. George Peale (eds.), estudio introductorio de George Peale, Newark Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2003, pág. 27.

² Ídem.

³ *Ibíd.*, pág. 79.

Los espectadores que asistieron al estreno de diciembre de 1633 en el Salón de Reinos del Real Alcázar de *El Águila del agua*, que «celebra la vida de don Juan de Austria y la gloria de Lepanto»⁴, supieron reconstruir los hechos que no menciona explícitamente Vélez pues recordaban el suceso de la batalla. No obstante, a pesar del impedimento que ello pueda suponer a la hora de leer el texto en la actualidad, lo que lo hace atractivo es, por razones que explicaremos más adelante, su puesta en escena.

Al componer *El Águila del Agua, representación española*, el cometido principal del poeta era el de glorificar el pasado y sancionar los valores y el programa de Felipe IV y del conde-duque de Olivares, y es innegable que realizó ese propósito. Pero su tarea también era la de entretener a la corte con la risa, y su manera de estructurar el espectáculo, con su comprensión y contrapunto constantes de mito e historia pasada y actualidad vivida, revela motivos paródicos que plasman una visión ambigua, irónica, e incluso puede decirse, subversiva.⁵

Merece la pena precisar que estas obras solían ser de encargo y quien pagaba y contrataba una de estas comedias, procuraba que hubiese algo «novedoso en ella, que llame la atención, que fascine al público selecto para el que ha sido contratada (ya estemos en la situación de un valido ante el rey, o del rey ante su corte o visitantes extranjeros)»⁶.

El historicismo es patente tanto en la escenografía como en el vestuario de los personajes que, como diría Díez Borque «es el medio de significar más rico para indicar todas *sus* circunstancias»⁷. «De esta forma la vestimenta se convierte en el código de la escenografía que señala espacio, tiempo, clase, linaje, rango militar, circunstancia festiva, amorosa, bélica, hogareña, etc.»⁸. La descripción del Rey Felipe II con «barba pequeña entrecana, calzas, capa y gorra, bota justa negra»⁹ recordaría a los retratos que de él hicieron «Alonso Sánchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz, que a la sazón colgaban en Palacio»; lo mismo ocurriría con el propio Don Juan de Austria y su sobrino, el Príncipe don Carlos, con los que

⁴ *Ibíd.*, pág. 27.

⁵ *Ibíd.*, pág. 61.

⁶ E. Rodríguez García, *La puesta en escena de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2013, pág. 417.

⁷ J. M.^a Díez Borque, «Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro español», *Lope de Vega: el teatro, I*, Sánchez Romeralo, A. (ed.), Madrid, Taurus, 1989, pág. 266.

La cursiva es mía. «Además de informar sobre la condición del personaje, la indumentaria teatral podía servir para situar el lugar de la acción, el tiempo en que se desarrollaba y otros detalles similares; es decir, para transmitir al público información que, aunque pudiera hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria». Ruano de la Haza, J. M.^a, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, págs. 90-91.

⁸ J. J. González Martínez, «Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara», *Anagnórisis*, núm. 4, 2011, pág. 22.

⁹ L. Vélez de Guevara, ob. cit., pág. 32.

se completaría la nómina de los protagonistas históricos de la obra, a los que se unen otros galanes (como, por ejemplo, Pero Vázquez de Escamilla), una dama y su criada (doña Hipólita y Teodora), cinco barbas (don Diego de Córdoba, el Marqués de Santa Cruz, Juan Andrea de Oria, Marco Antonio Colona y Barbarigo de Venecia), otros tantos galeotes y un número indeterminado de guardias, músicos, soldados y turcos. Dado este amplio elenco de *dramatis personae*, Vélez no estaba, por tanto, «constreñido por las limitaciones normales del corral [...], y no se escatimaron recursos materiales ni personales en la producción»¹⁰.

Pero resulta importante recalcar que «*El Águila del agua* no es del mismo corte genérico como las innumerables comedias de asunto histórico que preponderaban los padrones del teatro clásico. Su concepción y sus procedimientos exigen una aproximación crítica diferente de la que suele usarse al tratar comedias áureas»¹¹. Para empezar, fue una obra pensada para el orden social y político de la Corte y se representó no en un corral de comedias sino, como hemos dicho, en el Real Alcázar, si bien es cierto que muchas de estas obras fueron después representadas en el corral, por lo que esta pieza pudo ser quizá uno de esos casos. Javier J. González apoya dicha idea:

El registro de las representaciones que ha llegado a nuestros días nos indica que los dramas históricos tenían como lugar preferente de puesta en escena el palacio. Pero por los espacios con los que parece contar Luis Vélez en sus indicaciones escénicas [...], parece lógico pensar que también figuraron en la cartelera de los corrales de comedias. Es muy probable que el dramaturgo adaptase el escenario cortesano a las posibilidades que ofrecía el del corral¹².

A continuación trazaremos el mapa geográfico que Vélez diseñó a través del movimiento de sus personajes y esbozó ya incluso en el propio subtítulo de la obra: *representación española*. Recordemos que «con sus ricos aparejos y su aparato escénico el espectáculo debió de conmover al público, halagando su sentido de orgullo patriótico y confirmando sus valores colectivos»¹³.

El primer acto se abre con una localización precisa: «Esta, Almendruca, es Madrid» (v. 1) le dice Escamilla a su compañera de viaje con quien acaba de llegar a la capital desde Sevilla; a partir de ahí la acción transcurrirá en el palacio, dependencias y alrededores del Real Alcázar, de la siguiente forma:

- Cuadro I: vv. 1-486. Madrid. Calle.
- Cuadro II: vv. 487-780. Palacio. Dentro.
- Cuadro III: vv. 781-968. Casa de Hipólita.
- Cuadro IV: vv. 969-1178. Calle – a las puertas de la casa de Hipólita.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 46.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 25.

¹² J. J. González Martínez, «Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara», *ob. cit.*, pág. 17.

¹³ L. Vélez de Guevara, *ob. cit.*, pág. 59.

Las otras acotaciones implícitas en el texto como «Esta es la calle / tan nombrada de Toledo» (vv. 33-34), «Por aquí / que se va a la Puerta, entiendo, / de Guadalajara» (vv. 47-49), «Y esa es la calle / Mayor» (vv. 55-56) nos dan claro ejemplo de que se trata de una escena por la que los personajes transitan, de modo que el espacio aquí sería un «espacio itinerante», así denominado por Javier Rubiera en su estudio *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro* (2005).

Cuando Escamilla y Almendruca llegan por fin al Real Alcázar, a la zona destinada para el Juego de la Pelota (vv. 100-101), un juego que se disputaba «entre dos equipos de tres hombres con palas de madera y pelotas, y que los saques del pasajuego tenían que caer dentro de cierta zona marcada, como en el tenis»¹⁴, se produce el encuentro de ambos con los residentes de la Corte; estos son: el rey Don Felipe, su hijo don Carlos y Don Juan de Austria. La posición que ocupan en el susodicho juego es bien distinta como a continuación veremos. Hasta en dos ocasiones se nos aclara que «baja al corredor / el Príncipe» (vv. 185-186 y, después, v. 207), para formar equipo y que dar comienzo al partido, por lo que suponemos que el Salón de Reinos donde se llevó a cabo la representación, contaría con, al menos, un corredor en la parte superior del escenario. Asimismo, esta hipótesis se ve reforzada por la siguiente didascalia: «*Arriba el REY DON FELIPE, con una barba pequeña entrecana, calzas, capa y gorra, y bota justa negra*» (acot. J); es decir, el Rey se sitúa arriba, en el corredor, lo cual también es una muestra de su preponderancia en la escala social. Cabe añadir aquí que, en este tipo de obras, las localizaciones son muy precisas por lo que es frecuente encontrar en ellas acotaciones de una extensión mayor que en otras del siglo XVII. El propio Rey afirma después «Quiero. / Ruy Gómez, ver desde aquí / jugar al Príncipe» (vv. 328-330), desde el balcón por el que luego arrojará un guante «para que le tengan / a mi persona respeto» (vv. 443-444).

Los demás rincones del escenario hubieron de ser aprovechados igualmente para la ocasión, pues Almendruca utiliza una de sus columnas para no perder ápice del partido: «Detrás de aquel poste quedo / de mirona grulla» (vv. 382-383); y ya le advierte Escamilla: «Ojo / avisor, no me des celos, / porque echaré el corredor / por un arco triunfal de estos» (vv. 383-386); adviértase aquí la decoración ostentosa de la que presumía el Salón de Reinos.

En el Juego de la Pelota «Ponéanse DON JUAN, DON DIEGO DE CÓRDOBA y ESCAMILA dentro, y luego DON LOPE y el MARQUÉS DE SANTA CRUZ y el PRÍNCIPE quedan fuera, y el PELOTERO, que le da la pelota» (acot. L), de manera que por «dentro» entendemos lo que en el corral de comedias sería el vestuario, y «fuera» el proscenio, la parte del escenario que quedaba más cerca del público.

Tras este malogrado Juego de la Pelota «el diálogo sitúa el movimiento de una parte del Palacio a otra con referencias a corredores, balcones y patios [...], y se mencionan el Jardín de la Priora y la Guardiania»¹⁵. Digo malogrado pues el juego

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 43.

¹⁵ L., Vélez de Guevara, *El Águila del agua*, ob. cit., pág. 42.

no finaliza de forma deseada, sino con la disputa entre el Príncipe don Carlos y su tío, Don Juan de Austria. El Rey Felipe II, al ver dicho enfrentamiento, se retira con ellos *dentro* y reprimirá su conducta. Ordenará a su propio hermano «y de vuestro cuarto no / salgáis, don Juan, hasta que / templado el Príncipe esté, / y desenojado yo» (vv. 531-534).

Tras esta escena, la acción transcurre en la casa —así nombrada por el propio Vélez— de Hipólita a quien vemos siempre acompañada por Teodora, su criada. Ambas ya habían aparecido antes de que diese comienzo el Juego de la Pelota, ocasión que Hipólita aprovecha para entregar un papel a la persona que ama «ya que en palacio ni en otra / parte de Madrid no puedo» (vv. 143-144). Sin embargo, su ciego y loco amor hacen que confunda al amado y dé el papel a quien no es (a don Carlos en vez de a Don Juan). Para enmendar el error, Teodora se ha visto en la obligación de ayudar a su ama: «Yo me entré al cuarto, señora, / del señor don Juan, que abierto / le hallé, y a Su Alteza en él» (vv. 783-785),

y que dónde en un balcón
una seña blanca viese
en frente de San Martín,
la puerta abierta estaría
a las once, y que podía
sin riesgo ninguno al fin
por ella a tu cuarto entrar (vv. 847-853).

Al encuentro, como era de esperar, acude primero don Carlos y enseguida llega Don Juan, resolutivo:

En este balcón está
la prevención de la seña,
y esta la casa ha de ser,
sin duda. Mas a la puerta
está un hombre que parece
que defiende, en medio de ella,
el paso como gigante
de aventura, porque ostenta
con un broquel y una espada
desnuda a la vista opuesta,
que es nocturno serafín
de este paraíso (vv. 969-979).

Ese hombre al que se refiere es Don Lope, amigo de don Carlos que lo ha acompañado por petición expresa del Príncipe, «Yo pretendo / ver esta noche una dama, / y habéis de ir solo conmigo» (vv. 755-757). Tras verse cara a cara, señala la acotación «Como dicen los versos, estará a la puerta del vestuario DON LOPE,

y llega el PRÍNCIPE por la misma parte» (acot. k). Ya fuera, en los alrededores de la vivienda de la dama, Don Lope avisa a su incondicional que «Un hombre está aquí que pienso, / si no me engaño, que muestra / inclinación a esta casa» (vv. 985-987) y, antes de producirse la fuerte pelea entre ellos, pues don Carlos movido por los celos no va a consentir que su tío e Hipólita gocen, llegan Almendruca y Escamilla, que también participa en ella. Al ruido de cuchilladas *dentro*, sale el Rey y su acompañamiento, que vuelve a mandarlos a Palacio.

El acto segundo, por su parte, tan solo cuenta con dos grandes espacios:

— Cuadro I: vv. 1179-2048. Cuarto de Don Juan.

— Cuadro II: vv. 2049-2432. Calle de Alcalá.

En este caso, la palabra «galera» no debe confundirse con la «embarcación de vela y remo, la más larga de quilla y que calaba menos agua entre las de vela latina» que será empleada más adelante, ni a la «sala ocupada por reclusos» (entiéndase una cárcel), sino como el «carro grande de cuatro ruedas para transportar personas, ordinariamente con cubierta o toldo de lienzo fuerte», término así definido por el Diccionario de Lengua Española. Respecto a la primera ubicación, es preciso indicar que, a pesar de que el escenario representase el aposento de Don Juan, la parte interior del vestuario se utiliza, al mismo tiempo, como antecámara; Don Juan dirá a los músicos: «Ese cantad, / y porque suene mejor, / en la antecámara sea, / que no faltará presea» (vv. 1221-1224). Desde esa zona entrarán luego al escenario Escamilla y Almendruca. Mientras con ellos conversa Don Juan, su criado le apunta «Señor, de su cuarto pasa / Su Majestad con la llave / maestra al de Vuestra Alteza / agora, y vienen delante / don Lope de Figueroa / y el Príncipe» (vv. 1391-1396), a lo que el hermano del Rey responde «No aguarden / en la antecámara más» (vv. 1402-1403).

La siguiente acotación es importante por lo siguiente; se nos dice «Entra DON LOPE DE FIGUEROA, alzando el paño, y CARLOS, y el REY, y llega DON JUAN, hincándose de rodillas» (acot. DD). El Rey llega porque desea una reconciliación entre su hermano y su hijo. Llamo la atención sobre la expresión «alzando el paño», que viene a expresar que el corredor de la planta baja había de estar cubierto por una cortina o, quizá, un lienzo pintado que simbolizase el lugar de descanso palaciego de Don Juan. Cumplido el deseo del Rey, este se retira también a su cuarto para recibir al correo que ha llegado con una notificación del Papa Pío Quinto. En ese transcurso, Hipólita y Teodora se adentran en la habitación de Don Juan para explicarle detalladamente el malentendido que hubo con el papel. Su intromisión no agrada al dueño del habitáculo ni tampoco a quien lo acompaña, Don Lope, que llega a decir cuando se marchan «Vuestra Alteza / tiene razón, que ha faltado / poco para echarlas desde / ese corredor al patio» (vv. 1805-1808). Por «corredor» aquí se entiende la antecámara que comentábamos antes.

En el comunicado Papal por el que se ausentó el Rey anteriormente, el Obispo de Roma nombra «por generalísimo de esta Santa Liga a nuestro muy

caro y amado hijo don Juan de Austria» (líneas 23-24). Es decir, advierte de una empresa que desea que capitaneé Don Juan.

El cambio de cuadro lo encontramos en el verso 2048 cuando a la orden de «Éntrense TODOS, y salgan en una cadena larga, asidos todos los que pudieren salir de galeotes, y el último PERO VÁZQUEZ, y MUJERES tras ellos, y UN ALGUACIL, con un bastón, detrás, y ALMENDRUCO, muy llorosa» (acot. QQ). La cadena a la que se refiere Vélez es a la que conforman los condenados que se dirigen a la Puerta de Alcalá: «¡Vaya toda la cadena / hasta los carros así!» (vv. 2049-2050). Esta hilera de hombres caminaría si no por el corredor bajo, al menos por una zona muy próxima a él, ya que Hipólita y Teodora están en la escena y los observan desde lejos: «A la calle de Alcalá / guía el acompañamiento» (vv. 2221-2222); «Atajemos por aquí» (v. 2225). Es entonces cuando «Llegan todos los que se van con DON JUAN a besar la mano al REY, y él les echa los brazo» (acot. VV). Por tanto, los galeotes que acompañarán a Don Juan en la Batalla van saliendo uno a uno del vestuario para llegar hasta Felipe II que debía de ocupar el espacio central del escenario, mientras que Hipólita y Teodora permanecerían a un lado, sin ser vistas. Acabaría esta parte «Tocando el clarín, se entren UNOS por una parte, y OTROS por otra» (acot. XX).

De forma esperable, en el acto tercero es donde se produce la batalla naval y es, por tanto, donde más agitación encontramos de espacios. «En acabándose la segunda jornada, salga Almendruca cantando por una parte» (acot. YY). Efectivamente, ella misma es quien determina «¡Mientras que sobre la playa / descansando están los remos / y el gusto en popa tenemos, / vaya de jácara!» (vv. 2245-2248). La acción, por tanto, se enmarca en una playa —más adelante se precisará de la costa de Italia— próxima a un puerto. La relación de espacios en este acto quedaría de la siguiente manera:

- Cuadro I: vv. 2433-3003. Playa, puerto de Italia.
- Cuadro II: vv. 3004-3658. Alta mar.
 - Escena 1: vv. 3004-3152. Real embarcación española.
 - Escena 2: vv. 3153-3210. Galera de LUCH ALÍ.
 - Escena 3: vv. 3211-3658. Real embarcación española.

En cuanto a los recursos de escenificación, podría resultar chocante que más adelante Almendruca señalara:

Baje el perro esta escalera,
 que con tantas bizarrías
 a que baja tantos días,
 que con sola esta galera
 real, la mayor alhaja
 de la española altivez,
 no ha de sufrir otra vez
 los escalones que baja (vv. 2536-2543).

Con esa «escalera», no mencionada hasta el momento, aunque sí esbozada en algunas escenas del acto primero, Almendruca se refiere a los peldaños que unirían el corredor del primer piso con el escenario. Y ¿hemos de suponer que quizá los telones pintados cubrieran también la parte de arriba como induce el hecho de que Zurdillo señale «Acá baja / agora de hacia la popa, / porque ha visto que se parla» (vv. 2785-2787).

Tras la relación de delitos que Escamilla relata a Almendruca sobre los hombres que allí están presos, se escucha «Y este clarín da señal / que el señor don Juan se embarca. / ¡A los remos, porque el pito / del cómitre también llama!» (vv. 2978-2981). Así «Vanse entrando TODOS, y quédase HIPÓLITA, ALMENDRUCO, y suena ruido grande de cadenas» (acot. uu); versos después nos enteraremos de que ha cogido el mismo barco que Escamilla, y también Hipólita, «de soldado galán» (acot. oo), que ha tenido tiempo de embarcarse después de observar desde la orilla cómo todos alzaban los remos. El barco no zarpa hasta el momento en que «(Disparan la pieza)» (acot. zz) de leva (señal que indica la ‘partida de las embarcaciones del puerto, DLE)¹⁶. Ya en alta mar, se encuentran con los turcos como así nos indica la acotación «Vuelvan a sonar cadenas y ruido, y éntrense, y tocando el clarín, se descubra una galera en la parte que más a propósito fuere, pintada de medias lunas blancas, y un estandarte en la popa, azul, con las medias lunas blancas, también, y la cola de caballo [...]» (acot. Bb)¹⁷. Tras las palabras de su capitán, inmediatamente volvemos a encontrarnos en el interior del barco timoneado por Don Juan: «Cúbrase la galera, tocando el clarín, y vuelvan a salir al tablado, que representa la Real, el SEÑOR DON JUAN, y DON LOPE y HIPÓLITA» (acot. Cc). Una vez que Don Juan tiene a sus camaradas delante, sentados “en unos bancos de respaldar” como señala la didascalía (acot. Gg) —suponemos, pues, que están en la crujía del barco, ese ‘espacio de popa a proa en medio de la cubierta del buque’—, dice lo siguiente: «La armada del enemigo / tenemos desde la aurora / a la vista» (vv. 3283-3285). Y, a continuación, entre todos establecen el orden de intervención en la batalla.

«Agora, desde lo más alto del teatro, se sube o se esparce un estandarte, el mayor que ser pueda, con un crucifijo pintado en él muy grande. Salga HIPÓLITA, con otra rodela, y dice DON JUAN, quitándose los sombreros él y DON LOPE» (acot. Ll). Esta segunda parte de la acotación es importante porque si el estandarte está colocado en «lo más alto del teatro» —lo imaginamos situado en el corredor del primer piso—, Hipólita (o Hipólito, en este caso, ya que va

¹⁶ «Las galeras y barcos que aparecían en el teatro eran representadas probablemente por medio de bastidores pintados, lo suficientemente verosímiles, aunque no necesariamente realistas, como para sugerir una embarcación». Estos «bastidores y lienzos pintados eran bastante comunes en la Comedia, sobre todo los segundos, ya que podían ser transportados sin mucha dificultad en el hato de las compañías». J. M^a Ruano de la Haza, ob. cit., págs. 210-211.

¹⁷ «La decoración y el estandarte en la popa de la galera turca deberían de evocar algunos de los notorios trofeos de la batalla de Lepanto». J. Huerta Calvo, (dir.), *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), Madrid, Gredos, 2003, pág. 953.

con disfraz de hombre) está ahí arriba también porque, de lo contrario, no se entenderían las palabras que Don Juan le dedica: «caed desde el monte agora / para precipitar esta / estatua de Babilonia» (vv. 3488-3490). Aparece ya no la palabra “escalera”, sino “monte”, esa especie de rampa que uniría las dos alturas del escenario.

La guerra comienza al toque de «Dispara una pieza agora / con bala en señal que quiero / batalla, y al arma toca» (vv. 3501-3503), orden pronunciada por Don Juan. Se desencadena la trifulca y allí todo son:

DON JUAN	¡Esa es la real del Turco! ¡Embístela por la proa!
DON LOPE	¡Ella nos ganó de mano, y las jenízaras corvas cuchillas brillar he visto por nuestro espolón, y agora por la crujía!

Los turcos invaden poco después la nave de los españoles «Entre LUCH ALÍ, y TURCOS tras él, con espadas y rodelas, diciendo» (acot. Qq), pero estos no se achantan y «Retiran a palos y a cuchilladas a los TURCOS, y vuelven a estar DON LOPE y DON JUAN» (acot. Ss). Han ganado la victoria y, aunque derrotados, vuelven a la calma sabiendo que «¡La mayor naval / vitoria / es que han visto desde Jerjes / las edades del sol todas!» (vv. 3641-3643).

En suma, la teatralidad de *El Águila del Agua* como mito-drama histórico es notable, porque es obvio que el autor se esmeró en pormenorizar su *representación española* con exactitud y fidelidad a los hechos. En lugar de evocarlos alegóricamente con abstracciones verbales y escénicas como las que solían caracterizar los dramas ceremoniales del Barroco europeo, los representó con un realismo literal que llega a los detalles pequeños¹⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- DÍEZ BORQUE, J. M.^a, «Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro español», *Lope de Vega: el teatro, I*, Sánchez Romeralo, A. (ed.), Madrid, Taurus, 1989, págs. 249-290.
- FERRER VALLS, T. (Dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GARCÍA SERRANO, F. (Dir.), *El Museo Imaginado. Museo virtual y base de datos de la pintura española fuera de España*, <<http://www.museoimaginado.com/>>, 2000.

¹⁸ L. Vélez de Guevara, ob. cit., pág. 42.

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. J., «*El Águila del Agua: Lepanto visto desde el hampa*», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas del XII Congreso Internacional AITENSO*, Vega García-Luengos, German y González Cañal, Rafael (eds.), Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, págs. 221-231.
- «Una aproximación a la dramaturgia y puesta en escena del teatro histórico en el siglo XVII a partir de Luis Vélez de Guevara», *Anagnórisis*, núm. 4, 2011, págs. 7-31.
- HUERTA CALVO, J. (Dir.), *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), Madrid, Gredos, 2003, págs. 929-959.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, E., *La puesta en escena de Lope de Vega*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2013.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L., *El Águila del Agua*, William R. Manson y C. George Peale (eds.), estudio introductorio de George Peale, Newark Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2003.

CAPÍTULO 14

Multiplicidad y superposición de espacios en *El golfo de las sirenas*, drama mitológico de Calderón de la Barca y Baccio del Bianco

MARÍA VICTORIA CURTO HERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

De la relación de Calderón con los escenógrafos italianos —contratados por Felipe IV para sus fiestas y espectáculos teatrales privados— devino el desarrollo de un teatro completamente nuevo en España, caracterizado por el gran despliegue de medios escenográficos y por la imbricación de múltiples artes, como la poesía, la danza, la música, las artes plásticas o la arquitectura. En 1652 llegó a Madrid el escenógrafo florentino Baccio del Bianco, con quien Calderón trabajó hasta la repentina muerte de este en 1657. Su relación profesional fue breve pero enormemente fructífera, y *El golfo de las sirenas* (*EGDLS*) es no solo el último de sus montajes en común, sino uno de los más interesantes.

EGDLS es un drama mitológico bullente de inteligencia, innovación y modernidad, con asombrosos juegos intertextuales, metateatrales y auto-paródicos, y con un complejo tratamiento del espacio teatral, escénico y dramático. El propósito del presente artículo es profundizar en el estudio de este tratamiento, para entender el empleo que Calderón y Baccio del Bianco hacen de la metateatralidad y la intertextualidad espaciales, mediante la confusión de espacios reales y simbólicos y la alusión a emblemas y cuadros; todo ello con el fin último de contribuir a la reconstrucción, lo más fiel posible, de la puesta en escena de su estreno en 1657.

Nuestra obra está compuesta por dos piezas breves —loa áulica inicial y mojiganga final— que envuelven al acto único, que recibe el nombre de «égloga

piscatoria» y con el cual forman un tríptico indisoluble. Sandra Nielsen considera esta peculiar estructura una parodia de los típicos dramas cortesanos en dos o tres actos¹; pero es que todo en esta obra está escrito en clave auto-paródica, hasta el propio protagonista Ulises encuentra su remedo grotesco en el gracioso Alfeo. Lo cómico, como explica Evangelina Rodríguez, revela que todo lo que damos por sentado en la vida y todo lo que consideramos idealista posee el carácter de esa palabra que los alemanes usan para referirse al teatro: «Doppelbödigkeit». Este término designa una suerte de escenario a doble nivel, en el que mientras los caracteres serios desarrollan sus acciones en un plano superior, en otro plano, situado en los márgenes colaterales del entremés o la mojiganga, tienen lugar acciones paralelas que abren brechas por las que las cosas y los personajes serios caen, víctimas de la comicidad². Esto es lo que pone en marcha Calderón en *EGDLS* al dividir la acción en una doble y superpuesta línea argumental, situando en el nivel superior la aventura de Ulises con Escila, Caribdis y las sirenas —construida con base en *La Odisea*, pero invirtiendo los acontecimientos—, y en el nivel inferior las vicisitudes —inspiradas en las *Bucólicas* de Virgilio— de los pescadores y las villanas de la isla de Trinacria, que conforman un espejo cómico-paródico de la acción superior.

Este humor y esta auto-parodia se generan gracias a la conciencia metateatral de los personajes bajos —especialmente del gracioso Alfeo—, quienes se saben actores representando un papel para el rey y su corte. Los únicos personajes no auto-conscientes son los serios —Ulises, Escila, Caribdis y las sirenas—, pero incluso ellos son vistos por los personajes cómicos como parte del drama. Así, Alfeo en la loa alude a la condición de actrices de Escila y Caribdis al llamarlas «deidades de la legua» (v. 632). Para Nielsen, estas deidades son una suerte de falso demiurgo que, desde lo alto —torre y risco—, causan el naufragio de Ulises, el Hombre, e intentan desviar el rumbo de su viaje e imponerle un nuevo destino; pero Ulises, comprometido con su rol de héroe virtuoso, consigue zafarse de los hilos seductores de las bellidades y seguir su camino, guiado por la voz de Dios³.

Nuestros personajes cómicos son, pues, conscientes de los mecanismos que sustentan el teatro —el mundo— y de sus roles dentro de este, luego saben lo que les corresponde hacer y lo que no. Esta meta-conciencia, unida a la doble acción especular, colma de comicidad el plano serio al romper las barreras entre el nivel superior y el inferior, así como entre la ficción y la realidad, atravesando la cuarta pared. En *EGDLS* «el humor, que es una forma de juego, es, también, una forma de filosofía que muestra los límites de la razón»⁴, poniendo de manifiesto la teatralidad de la corte y del «gran teatro del mundo». Esta meta-conciencia afecta también irremediabilmente y de forma decisiva al espacio

¹ S. Nielsen, *Pedro Calderón de la Barca*. El golfo de las sirenas, Kassel, Reichenberger, 1989, pág. 30.

² E. Rodríguez Cuadros, «La sonrisa de Menipo: el teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario», *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, 2000, pág. 175.

³ Nielsen, ob. cit., pág. 36.

⁴ Rodríguez Cuadros, ob. cit., pág. 175.

dramático —provocando una confusión entre geografía real y geografía ficticia, mítica y simbólica— y al espacio escénico, que también se ve convertido en objetivo de parodia.

EGDLS se estrenó el 17 de enero de 1657 para la corte de Felipe IV en el palacio de La Zarzuela de El Pardo. Calderón creó su comedia específicamente para que fuese representada en este lugar, de ahí que en las primeras ediciones de la obra —que datan de 1672 y 1674— su autor la subtitulase «fiesta de la Zarzuela». Y es precisamente de aquí de donde proviene nuestro actual término *zarzuela*, pues muchas de las obras que se representaron en este palacio alternaban el canto y la declamación del verso, como efectivamente sucede en nuestra obra, que ha sido considerada por muchos estudiosos como la primera zarzuela de la Historia. Pero este es otro escabroso y apasionante tema en el que ahora, lamentándolo mucho, no podemos entrar.

El palacio de La Zarzuela, además de ser el espacio teatral donde tiene lugar la representación—espacio extradieético—, es también el espacio dramático donde se ambienta la ficción de la obra —espacio dieético. Pero el monte de El Pardo y su palacio no son situados por Calderón en las inmediaciones de Madrid, sino en la isla de Sicilia, y —para más vuelta de tuerca— no en la Sicilia real, sino en Trinacria, en la Sicilia mítica que la tradición y la literatura han ido conformando y dotando de simbolismo y significado a lo largo de los siglos. En su teatro mitológico, Calderón concede a Sicilia un lugar privilegiado y la llama indistintamente Sicilia o Trinacria, como la denominaban los antiguos griegos, nombre que significa «tres promontorios». Por su parte, los romanos la llamaban Triquetra, también aludiendo a su aspecto triangular, forma que, como veremos, juega un papel muy importante en la puesta en escena de nuestra obra. Y es aquí, en Trinacria, donde se encuentra el Estrecho de Mesina, lengua de mar que separa Sicilia del sur de la península itálica y donde legendariamente habitan las deidades protagonistas de nuestra obra.

Escila y Caribdis son, respectivamente, deidades de la tierra y del agua⁵, dualidad que sustenta la organización del espacio dramático y escénico de nuestra obra, así como la configuración de los personajes en hombres-pescadores y mujeres-pastoras. La acción de la «égloga piscatoria» comienza en el mar —con un naufragio—, se desarrolla en tierra firme —con la llegada de los griegos a Trinacria—, y vuelve al mar —con otro intento de naufragio por parte de las dos deidades, pero esta vez fallido. En la mojiganga final esta dualidad parece unificarse en la figura integradora y anexionadora de Alfeo, quien, devorado previamente por un pez gigante, es devuelto —o, como él dice, «malparido»—

⁵ Antes de ser un monstruo, Escila fue una hermosa ninfa que desató los deseos del dios marino Glauco. Circe, celosa, la transformó en un horrible monstruo, que ha sido descrito como un ser de seis grotescas cabezas o como una criatura medio mujer medio pez de cuya cintura salen seis feroces perros. Por su parte, Caribdis fue convertida en monstruo por Zeus cuando quiso inundar la tierra para ampliar el territorio de su padre, Poseidón. Convertida en monstruo, Caribdis tragaba enormes cantidades de agua que luego devolvía violentamente, por lo que adoptó la forma de un remolino.

por este en la playa, reviviendo. A pesar de que el momento es tratado con gran comicidad por parte de Calderón, esta escena podría significar —considerando las claras reminiscencias a la historia de Jonás y la ballena y a la resurrección de Cristo— la victoria de la vida sobre la muerte, de la religión sobre las fuerzas del mal⁶. Alfeo, integrando en su persona la dualidad divisora y estructuradora de la obra y haciendo uso del humor, la parodia y la auto-conciencia, consigue resucitar.

Como vemos, Calderón construye el espacio dramático a partir de una fina mezcla de espacios geográficos reales y espacios mítico-simbólicos, que crean una compleja red intertextual y metateatral. Intertextual porque la ubicación de los espacios reales en espacios míticos dota a los primeros —es decir, a La Zarzuela, El Pardo, el palacio— de todo el significado simbólico y tradicional de los segundos—lugares mágicos donde se esconden grandes peligros—; y metateatral porque convierte a los habitantes de esos espacios reales—la familia real y los cortesanos espectadores del drama—en personajes de la propia comedia, y a la vez otorga realidad y conciencia a los personajes ficticios.

Todo este complejo espacio dramático está apoyado y reforzado por el espacio escénico. Baccio del Bianco debió de crear una escenografía visualmente esplendorosa —como era costumbre en los dramas cortesanos— pero también fuertemente simbólica, remarcando las relaciones entre los personajes y reforzando el significado profundo del texto calderoniano. Se trataría, pues, de una escenografía que al mismo tiempo deslumbraría y alumbraría al espectador.

A pesar de ello, Baccio del Bianco no sale indemne de la purga paródica de Calderón, quien ridiculiza el gusto cortesano por los exuberantes despliegues escenográficos y los complejos juegos de tramoya. En la mojiganga, Alfeo vence sin querer al salvaje que guardaba la torre donde Escila tenía presa a su mujer Celfa, quien desciende de la fortificación sobre una ruda banasta, en vez de sobre una sofisticada nube, como era lo acostumbrado. Alfeo, sorprendido, replica «¿Esa es nube, o es banasta?», a lo que el resto de personajes, alardeando de su conciencia metateatral, le contestan «¿Qué te espanta? ¿No conoces / que es nube de mojiganga?» (vv. 1901-1902). El día del estreno, la parodia se tomó tan en serio su cometido que casi lleva a la muerte al famoso actor Cosme Pérez —apodado Juan Rana—, que interpretaba el papel de Alfeo. Sucedió que, tras la liberación de Celfa, Alfeo decidió encerrarse en la torre de Escila para no tener que aguantar más a su insufrible mujer, pero entonces, cuando iba subido en la susodicha «nube de mojiganga», la cuerda que sujetaba la banasta se rompió y Juan Rana dio contra las tablas, rompiéndose varios huesos. Este accidente, lejos de quedarse en desafortunada anécdota, fue incluido por el astuto Calderón en la obra, llevando al extremo la metateatralidad que tanto la caracteriza al ficcionalizar la propia realidad: «¡Qué gran desgracia! / Juan Rana se ha hecho pedazos» (vv. 1928-1929).

⁶ Nielsen, ob. cit., pág. 43.



FIGURA 1.—Iluminación del *Roman de Troie* (1160-1170) de Benoît de Sainte-Maure

José Manuel Trabado realiza una sencilla pero lúcida propuesta de puesta en escena de nuestra obra, la cual, en consonancia con el lugar geográfico donde se ubica, tendría forma de triángulo invertido: los vértices superiores estarían ocupados por la torre de Escila y el risco de Caribdis, y en el vértice inferior se situarían el paisaje marino y Ulises. Esta morfología serviría para esquematizar y plasmar físicamente la problemática que expresa el texto, ya que los vértices permitirían definir a cada uno de los personajes ligándolos a sus respectivos espacios, y los lados del triángulo informarían de las relaciones que se establecen entre ellos: en el eje superior Caribdis y Escila mantienen una disputa teórica que se fundamenta en averiguar cuál de los dos sentidos —vista u oído— y, por lo tanto, cuál de sus poderes —la belleza física o el hermoso canto— es más vigoroso, y en los ejes inferiores vemos cómo esta disputa teórica se vierte sobre Ulises como objeto experimental, materializándose en acción dramática⁷.

Por su parte, M.^a Luisa Tobar insiste en la importancia del simbolismo de la nave, pues para la tradición cristiana representa la Iglesia, el espacio sagrado protegido por el mástil de la cruz. El golfo, por el contrario, representaría el espacio de la perdición, pues es un lugar donde se esconden diversos y poderosos males, del que solo se puede huir refugiándose en el espacio privilegiado de la

⁷ J. M. Trabado Cabado, «Mito y teatralización de la égloga: de *La selva sin amor* de Lope a *El golfo de las sirenas* de Calderón», *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pág. 150.

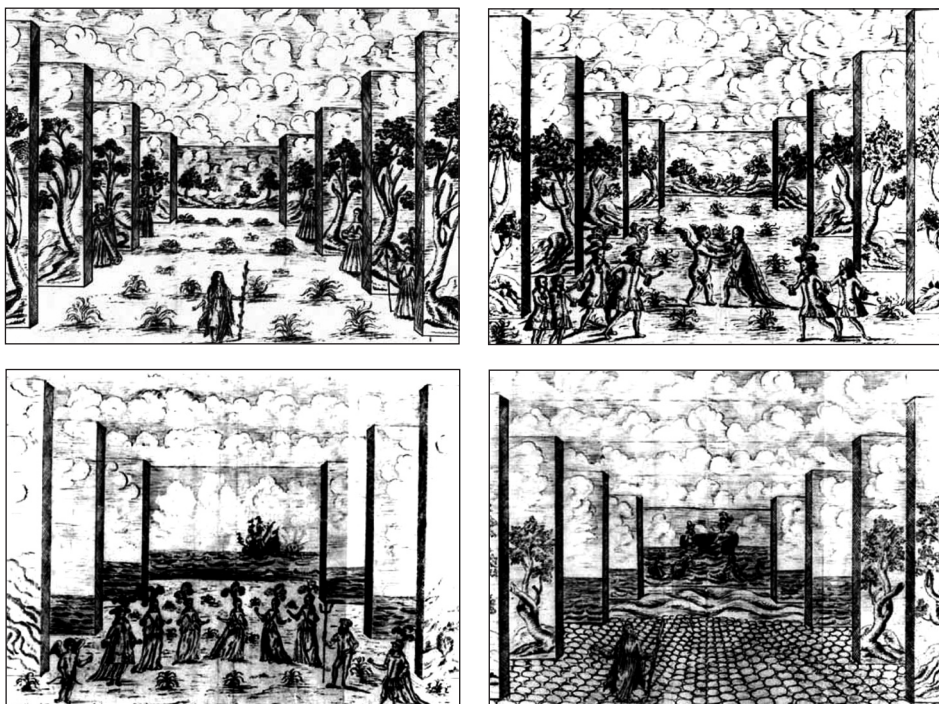


FIGURA 2.—Cuatro de los dibujos de la puesta en escena en Valencia en el año 1690 de *La fiera, el rayo y la piedra*

iglesia-nave⁸. De este modo, en la representación de 1657 sería posible que la barca del pescador Alfeo presentase un vistoso mástil-cruz, al que fuese atado el héroe. Este significado alegórico estaría, además, enriquecido por la imagen de Ulises vendado y atado al mástil-cruz, entregado con fe ciega a Dios. Es la universal imagen del hombre-marinero surcando los mares del mundo y superando todas las tempestades.

La primera obra que Baccio del Bianco puso en escena en España fue *La fiera, el rayo y la piedra*, también de Calderón, la cual se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro en 1652 con gran éxito. En palabras de David Shergold, actualmente esta es una obra fundamental «in that it is the one of the only two plays written before 1700 for which we have a complete set of drawings that show the scenery designed for it»⁹. Estos dibujos que hoy preservamos fueron realizados en 1690 para la reposición de la exitosa obra en el palacio real de Valencia, y representan un total de 24 escenas. En opinión de Shergold, esta serie de dibujos es una copia de los diseños originales, que habrían perecido

⁸ M. L. Tobar, «*El golfo de las sirenas: el espacio real y el espacio simbólico*», *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, 2005, vol. 2, pág. 1636.

⁹ D. N. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1967, págs. 305-306.



FIGURA 3.—Emblema CVX del *Emblematum liber* de Andrea Alciato

en el incendio que en 1734 asoló el Real Alcázar. *La fiera, el rayo y la piedra* se desarrolla en espacios muy parecidos a los de *EGDLS* y también arranca su acción en la playa y con la amenaza de un naufragio. Estas similitudes llevan a Shergold a considerar que gran parte de la escenografía empleada para *EGDLS* debió de ser muy parecida a la utilizada cinco años atrás para *La fiera, el rayo y la piedra*.

A todo lo que hasta ahora hemos visto hay que sumar la gran importancia que Calderón concedía a la emblemática, especialmente al *Emblematum liber* (1513) de Andrea Alciato, quien en su emblema CXV ya ilustró a Ulises superando la tentación de las sirenas. Estos libros de emblemas, tan famosos en el siglo XVII, pudieron ofrecer a Calderón no sólo ideas para el contenido moral de *EGDLS* y otras obras, sino también ideas para la puesta en escena. De esta forma, quizá el emblema CXV de Alciato inspirase la aparición de las sirenas —papeles que eran interpretados por las músicas de la compañía— tocando sus instrumentos en escena, algo poco usual en el teatro de la época, ya que la convención era que los músicos se encontrasen fuera de las tablas.

También resulta de gran importancia la alusión explícita que se hace en la obra a las pinturas de El Bosco, que pudieron servir de inspiración para la composición y/o la escenificación de nuestra obra, particularmente el final. En la mojiganga, el gracioso Alfeo se encuentra con un grupo de personajes que han

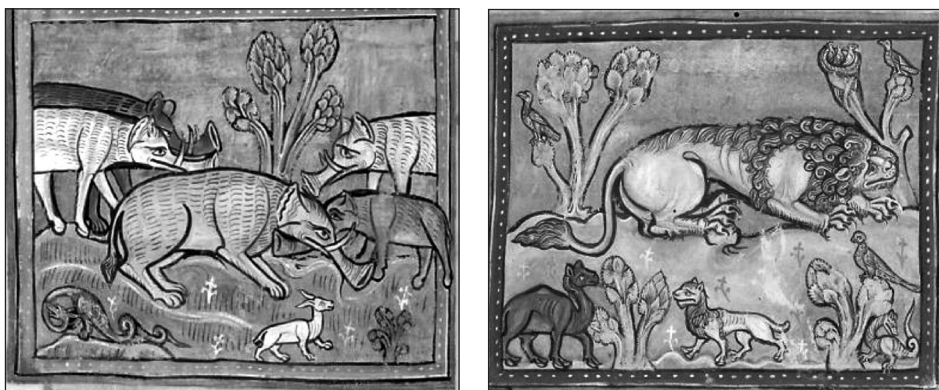


FIGURA 4.—Iluminaciones del Bestiario de Rochester (1225-1250)

sido convertidos por Escila en diversos animales: «Ya lo miro, y ya lo reconozco / que hacéis el bosque cuadro del Bosco» (vv. 1895-1896). Calderón hace aparecer una harpía, un lobo, una serpiente, un león, un tigre, un gato montés, una urraca y un jabalí. La aparición de animales como el jabalí o el gato no nos sorprende, pero sí la mención de un león y un tigre, animales que en la época muy poca gente en Europa conocía. Lo más probable es que El Bosco tuviese referencias de estos animales gracias a las relaciones de exploradores y viajeros que visitaban África o Asia, mediante los bestiarios mitológicos medievales —como el de Cambridge o el de Rochester— o a través de los libros de alquimia.

Como se aprecia en la tabla del Paraíso de *El jardín de las delicias*, El Bosco quiso representar estas fascinantes criaturas, cuya visualización debió de ser motivo de asombro para los espectadores de su tiempo y también para los del XVII. Obsérvese que la dualidad tierra-agua que sustentaba la organización espacial de la «égloga» de nuestra obra también cimienta la composición cromática —en verde y azul— de la obra pictórica.

El Bosco fue un pintor muy popular en la corte española, especialmente durante el reinado de Felipe II, gran admirador suyo. Calderón, dramaturgo de corte, por ser alguien muy cercano a Felipe IV pudo tener acceso a las obras de El Bosco, que por entonces se encontraban en El Escorial. *El jardín de las delicias* era la más deslumbrante y enigmática de las obras que allí se albergaban del pintor flamenco, por lo que era guardada con primor y secretismo, también debido a sus poco ortodoxas representaciones¹⁰. Si Calderón la vio debió sin

¹⁰ *El jardín de las delicias* fue realizado por encargo de Enrique III de Nassau, quien lo legó a su hijo y, posteriormente, a Guillermo de Orange, su sobrino y líder de la rebelión holandesa contra la corona de los Habsburgo. Durante la guerra de Flandes la obra fue confiscada por el duque de Alba, quien luego se la legó a su hijo natural don Fernando. Por último, Felipe II adquirió el tríptico en la almoneda de los bienes de don Fernando y lo envió al monasterio de El Escorial en 1593, donde permaneció hasta 1939, cuando fue trasladado al Museo del Prado para su restauración.

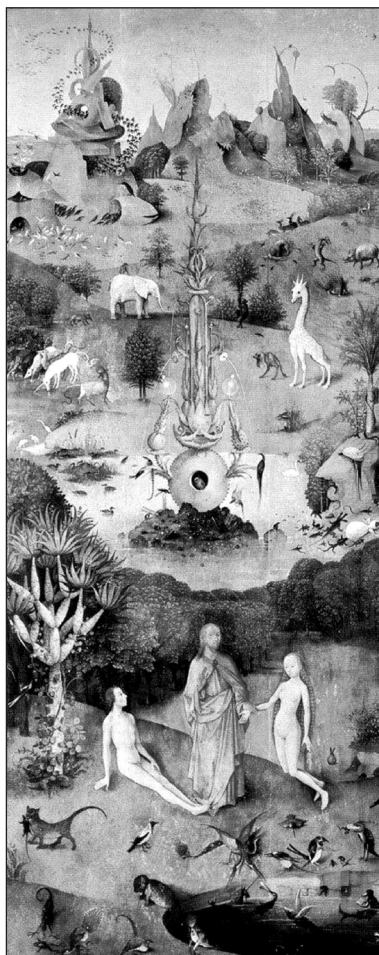


FIGURA 5.—Tabla izquierda (El Paraíso)
del tríptico *El jardín de las delicias*

duda de impactarle y de quedar grabada en su memoria, y quizá pensando en esta obra, particularmente en los animales y los bosques de la tabla del Paraíso, imaginó la mojiganga de nuestra obra. Para Frederick de Armas *EGDLS* «es como si Calderón hubiese retorcido los poemas virgilianos para crear un mundo tan fuera de la realidad como el de las églogas romanas, pero mucho más atrevido y monstruoso. [...] Una fiesta que comienza con sutiles esbozos de égloga acaba como un cuadro diabólico o al menos como un frenesí báquico»¹¹, como, efectivamente, un cuadro de El Bosco.

¹¹ F. A. de Armas, «Calderón y Virgilio: *El golfo de las sirenas* como égloga», *Calderón frente a los géneros dramáticos*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, pág. 157.

En conclusión, el espacio de *EGDLS* está conformado por la superposición de muchos y muy distintos espacios —reales, míticos, literarios, simbólicos, emblemáticos, pictóricos—, que van construyendo un marco espacial fuertemente significativo, el cual, lejos de nublar el mensaje profundo del texto, lo potencia, gracias a los múltiples símbolos e intertextualidades. Esta compenetración de texto y escenografía, de poesía y artes plásticas —así como de música, aunque no hemos podido hablar apenas de ella en este trabajo—, supuso una extraordinaria novedad para el panorama teatral de la época. Hasta la fecha, los dramaturgos cortesanos no habían logrado armonizar ambas artes e impedir que las fastuosas escenografías «a la italiana» absorbiesen todo el protagonismo, sometiendo las intenciones de los textos a los deseos visuales. Ni siquiera Lope, ferviente defensor de la palabra frente a lo escenográfico, lo logró. Calderón es el primer autor que realiza un verdadero trabajo en equipo, codo con codo, con el resto de profesionales de la escena, y es pionero en concebir el teatro como un hecho artístico integrador, multidisciplinar, armónico y total.

El sincretismo de espacios, unido a la espectacularidad y a la belleza de la puesta en escena, ponen al espectador en la misma tesitura en la que se encuentra el héroe griego: Ulises se siente desorientado y obnubilado por la belleza física de Escila —escenografía— y por la hermosura del canto de Caribdis —música—, pero haciendo uso de su virtud consigue escuchar y seguir la voz de la razón, la voz de Dios —en este caso la voz de Calderón, el significado profundo del texto. De igual modo, el espectador —y especialmente el rey— debe mantenerse atento en todo momento al mensaje que Calderón oculta bajo tanta belleza escenográfica y musical. Calderón convierte al héroe pagano Ulises en el modelo del buen cristiano y, por consiguiente, en el modelo del perfecto monarca, así como en el reflejo de las experiencias conflictivas a las que el exuberante Barroco sometía al hombre del siglo XVII, las cuales no distan mucho de los bombardeos audiovisuales a los que actualmente también nosotros estamos expuestos.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADEI-PULICE, M. A., *Calderón y el Barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, Ámsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1990.
- APARICIO MAYDEU, J., «El teatro de Calderón: un catálogo del Barroco», *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. 2, págs. 581-587.
- ARELLANO AYUSO, I., *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ARRÓNIZ, O., *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- DE ARMAS, F. A., «Calderón y Virgilio: *El golfo de las sirenas* como égloga», *Calderón frente a los géneros dramáticos*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, págs. 143-161.
- FARRÉ, J., «La mecánica imprecisa de las loas palaciegas de Calderón», *Fiestas calderonianas, Anuario Calderoniano*, núm. 1, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2013, págs. 147-161.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- FERRER VALLS, T., «*El golfo de las Sirenas* de Calderón: égloga y mojjiganga», *Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale Palermo*, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, págs. 293-308.
- GREER, M. R., «Art and power in the Spectacle Plays of Calderón de la Barca», *Publications of the Modern Language Association of America*, Nueva York, 1989, vol. 104, núm. 3, págs. 329-339.
- MAESTRE, R., «Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico», *Revista de historia moderna*, Alicante, 1992, núm. 11, págs. 239-250.
- «Baccio del Bianco: aportaciones a la escena áurea española», *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las jornadas IX-X de Teatro del Siglo de Oro de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, págs. 53-60.
- MARAVALL, J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- NEUMEISTER, S., «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico», *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglo-Germano*, Berlín, Walter de Gruyter, 1976, págs. 156-170.
- NIELSEN, S. L., *Pedro Calderón de la Barca. El golfo de las sirenas*, Kassel, Reichenberger, 1989.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., «La sonrisa de Menipo: el teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario», *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, 2000, págs. 162-175.
- SÁEZ RAPOSO, F., «Juan Rana en escena», *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 317-350.
- SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- TOBAR, M. L., «*El golfo de las sirenas*: el espacio real y el espacio simbólico», *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, Pamplona, EUNSA, 2005, vol. 2, págs. 1627-1644.
- «Una revisión y puesta en escena dieciochesca de *El golfo de las sirenas* de Calderón», *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, págs. 447-456.
- TRABADO CABADO, J. M., «Mito y teatralización de la égloga: de *La selva sin amor* de Lope a *El golfo de las sirenas* de Calderón», *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, págs. 143-154.

CAPÍTULO 15

Lo simbólico de lo concreto: el tratamiento del espacio en *El mágico prodigioso* y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca

Laura Juan Merino
Universidad de Barcelona

Eso es lo fascinante del teatro: una cortina o una simple vela son capaces de convertir un espacio semivacío en una angosta cárcel, un palacio, un in-dómito monte. El escenario puede transformarse en todo aquello que el dramaturgo desee, mostrando la relación de unos protagonistas con su entorno que servirán de vínculo entre el público y el mensaje trascendental, siendo una forma de conocernos a nosotros mismos y a nuestro contexto.

Sobre las tablas del corral de comedias, Calderón de la Barca presentó las aventuras de Cipriano, el joven sabio de *El mágico prodigioso* y Segismundo, el príncipe cubierto de cadenas en *La vida es sueño*, obligándolos a relacionarse de maneras distintas con su entorno, del cual dependerán sin ni tan siquiera saberlo. En ellos, en sus acciones opuestas, el dramaturgo reflejará la misma conclusión metafísica: la imposible conciliación del deseo de virtud individual en un espacio corrompido.

EL ESPACIO DRAMÁTICO

Entre el cielo y el infierno: los tres niveles de espacio en El mágico prodigioso

En *El mágico prodigioso*, Calderón crea un micro-universo cuya ordenación responde a la división cristiana del mundo en tres estratos: supralunar, terrestre

e infernal. Antioquía, lugar donde se enmarca la acción y los personajes, representa el mundo terrenal, siendo por ello el espacio dramático mayoritario; la elección geográfica responde tanto a una necesidad biográfica, ya que es el lugar de martirio de los santos que protagonizan la obra, como formal: la poca predominancia de la religión cristiana permite al Demonio habitar en sus calles y dominar a sus habitantes. En este contexto aparece Cipriano, un joven culto alejado de los placeres terrenales que decide buscar a Dios en un universo corrompido por la vanidad y el deseo:

CIPRIANO En la amena soledad
de aquesta apacible estancia,
bellísimo laberinto
de flores, rosas y plantas,
podéis dejarme¹.

El jardín se contrapone a las fiestas a Júpiter que se están celebrando en la ciudad, oponiéndolo al resto de personajes que se ven absortos en la vida concupiscente. La necesidad de conocimiento lo acerca a Dios, cosa que hará que el Demonio decida intervenir, truncando su viaje iniciático y cambiando su interés por otro físico: la bella e inmaculada Justina. La pureza y religiosidad de la joven se justifica en su origen cristiano al ser hija de una católica, al mismo tiempo que criada desde sus primeros días por Lisandro, quien participa como sacerdote en las pequeñas congregaciones ocultas en el reino. Al hacer que, desde el inicio, los dos únicos personajes católicos sean extranjeros, Calderón marca la importancia de la geografía, su unión indisoluble con los individuos, tanto dentro como fuera de la representación: tan solo aquellos instruidos en una cultura justa y honrosa (propiedades asociadas al cristianismo en la obra) pueden sobreponerse a un espacio amenazante, con el cual deben relacionarse forzosamente, pero siempre de forma distinta a su entorno social.

En cuanto a los espacios dramáticos metafísicos, el más unido a los hombres es el monte, representante del infierno. Como bien observa Arellano, el monte es un *topos* literario en el teatro calderoniano, al cual siempre se le atribuyen atributos violentos, más próximos a la barbarie que a la civilización:

Este espacio del monte (bosque, montaña áspera) es precisamente uno de los fundamentales para los dramas de Calderón. [...] Independientemente de su concreta realización escénica [...] las intrincadas y salvajes áreas descritas en los textos constituyen frecuente espacio dramático como ámbito de la ceguera pasional, de la irracionalidad, la idolatría, el mal, la culpa o la violencia brutal².

¹ P. Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 63.

² I. Arellano, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», *Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla y la Mancha, Almagro, 2000, pág. 86.

Hay una contraposición entre la escena inicial de la primera y la tercera jornada, que refleja el viraje existencial de Cipriano: en el inicio de la obra, el protagonista se encuentra en un jardín, en un *locus amoenus* que lo aproxima a la trascendencia que no cesa de buscar, mientras que en la apertura del último acto su corazón parece totalmente corrompido por el pecado. Sin embargo, como ya analizaré más adelante en la simbología espacial de *La vida es sueño*, los personajes serán incapaces de llegar a la verdad sin caer en la vanidad antes. El pecado se convierte en la experiencia que da la fuerza necesaria para encontrar lo absoluto, sea Dios o el autoconocimiento; Cipriano ha tenido que entrar en las profundidades de la tierra para descubrir la superficialidad del poder demoníaco, lo vano de las pasiones humanas. Su misma y recién adquirida magia le hace comprender la grandeza de un poder omnipotente que si bien no se pronuncia, protege a sus fieles de las tentaciones del mundo, aunque eso suponga tener que abandonarlo.

Por otra parte, en la obra el silencio de Dios es tal que su «corte» será el único de los espacios simbólicos que no tenga una correspondencia o representación explícita sobre el escenario, llegando exclusivamente tanto a protagonistas como a espectadores por boca del Demonio en dos parlamentos. Como la trascendencia es una realidad abstracta, no aparecen descripciones precisas, pero sí hay esbozos sobre su apariencia:

DEMONIO Un rey, el mayor de todos
 (puesto que todos le temen,
 si le ven airado el rostro), en su palacio cubierto
 de diamantes y piropos
 (y aun si los llamase estrellas
 fuera el hipérbole corto),
 me llamó valido suyo,
 cuyo aplauso generoso
 me dio tan grande soberbia
 que competí al regio solio,
 queriendo poner las plantas
 sobre sus dorados tronos³.

Al haber sido un habitante más, el Demonio describe lo intangible, lo metafísico, como algo corriente y cotidiano, asemejando la jerarquía divina a la humana y tratando como hipérboles fosilizadas la realidad celestial (vv. 1308-1309). La ambigüedad del espacio divino es paralela a su indeterminación en el espacio terrenal, donde no es más que una luz, una respuesta que se busca pero que rápidamente se olvida. Tan solo en los personajes devotos ese concepto se entiende como un todo absoluto, como un reino sin forma pero lleno de significado que acompaña siempre a los protagonistas una vez aceptada su existencia. Lo concreto

³ Ob. cit., pág. 106.

de las decisiones de los mártires está implícitamente unido a ese lugar abstracto, que será el destino final de los salvados, el imperio de los justos.

Finalmente, estos tres espacios convergen en el elemento del cadalso, que será al mismo tiempo la puerta de acceso al reino de Dios para los sacrificados y escenario de la condenación para los vivos. Simboliza el corazón de ese espacio corrupto, capaz de sacrificar tanto a mujeres justas como a sabios que han alcanzado la verdad en aras de mantener su vanidad. Mientras ellos ascienden al mundo metafísico liberados de cadenas sociales, los testigos siguen aprisionados en el interior de su cueva interior, viendo aterrados como Satanás se alza en el cadalso.

La geografía de La vida es sueño

En el teatro calderoniano destaca una marcada tendencia a la indefinición geográfica, cuya función es universalizar los valores que la obra represente. No obstante, siempre se insertan unos espacios concretos, desdibujados en su capa más externa pero con elementos simbólicos marcados, de forma diversa, con una precisión absoluta. El drama de Segismundo es uno de los ejemplos más claros de ello, donde toda la simbología se ve recubierta de una serie de sonidos, ropajes y luces que permitirán la justa armonía entre aquello que se está viendo y lo que se siente.

La historia se abre con la protagonista, en un monte cercano a la corte polaca. Toda la información sobre los decorados llega al lector moderno mediante el parlamento de los propios protagonistas, y, probablemente, en el siglo xvii la descripción de Rosaura sirviera para engrandecer una pequeña torre sometida al espacio del corral de comedias, creando la ambientación necesaria para captar la atención de los espectadores. De su mano, entramos en el habitáculo de la bestia. En la torre, el espacio dramático se engrandece con una serie de detalles del decorado, en concreto las ventanas, antorchas y puertas, y de vestuario. Todos los elementos de la torre tienen su equivalente en la cueva platónica, mito que acompañará el camino vital del protagonista: las antorchas serán imprescindibles en esta asociación, ya que llenarán de sombras el espacio, tal y como Platón describió su alegoría.

El tratamiento de la luz es mucho más cuidadoso y explicitado en la primera jornada que en el resto del texto dramático; un ejemplo de ello puede encontrarse en la tercera parte, donde se puede dar por hecho que la liberación del príncipe por parte del soldado sigue ocurriendo durante la misma noche que es llevado a la corte, pero Calderón no hace ninguna mención al respecto, a pesar de ser el desenlace de la obra. Sin embargo, sabemos que mientras Rosaura baja por el monte está anocheciendo, y esa oscuridad ambiental le permite vislumbrar la famosa torre. Siguiendo con los elementos arquitectónicos, la puerta, al igual que la ventana, es la única comunicación espacial de Segismundo con el mundo exterior: desde la última puede ver la naturaleza salvaje del monte,

pero la puerta le remite directamente a la civilización al ser donde está apostado Clotaldo.

Al mismo tiempo que Rosaura y Segismundo se descubren, la preocupación del rey Basilio sobre su sucesión le hace llamar a la corte a sus sobrinos. El cambio de escena es explicitado por la música, único decorado de palacio; los personajes cortesanos siempre acompañan su entrada por instrumentos, incluso Segismundo cuando es trasladado:

Según Louise K. Stein, la música teatral era utilizada para subrayar la acción de la comedia, para indicar cambios en el lugar de la acción y para anunciar entradas y salidas de personajes importantes. [...] Así, por ejemplo, la primera entrada de Astolfo y Estrella en *La vida es sueño* se anuncia con música [...]; poco después, el público es informado de la inminente entrada de Basilio de la misma manera [...]. La entrada de reyes y emperadores era precedida generalmente por el sonido de cajas y trompetas⁴.

La música en la obra es un símbolo de refinamiento, y distancia todavía más los espacios, ya que el bello sonido de la corte contrasta con el silencio y la rudeza de la torre. Ocurrirá lo mismo con los ropajes, que pasarán de ser pedazos harapientos a suntuosos vestidos que permitirán al espectador distinguir con claridad un espacio del otro. Ante la falta de acotaciones, es probable que el palacio se representara sobre un escenario bastante vacío, utilizando los disfraces y música como elemento diferenciador de la torre.

EL ESPACIO SIMBÓLICO

La simbología en la acción en El mágico prodigioso

En *El mágico prodigioso* no existe el monólogo; absolutamente en todas las escenas aparecen un mínimo de dos personajes, convirtiendo el diálogo en la insignia identificadora de esta breve comedia de santos. Incluso en los parlamentos con estructura monologada (como el de Justina en los vv. 2201-2280) hay interrupciones por parte del resto de personajes, sean el coro o respondidos por el Demonio. Y eso es, precisamente, una de las claves de su simbología: los protagonistas nunca están solos en el escenario, no tienen un momento de reflexión interna: la sociedad, sus propios vicios, la maldad, los acompaña constantemente, interfiriendo en su búsqueda, procurando alejarlos del camino. La ausencia de ese buceo psicológico en el que Calderón nos sumergirá con Segismundo hace que esta no sea una obra de pensamientos, sino de acciones, configurando un espacio simbólico unido al escénico: al vincular el significado simbólico a un significante

⁴ J. Ruano, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pág. 116.

de acción, los elementos de representación del propio corral se vuelven un elemento clave. No obstante, aunque el flujo de acción y movimiento es continua, hay una ambigüedad constante sobre la localización de los personajes, la cual suele llegar al lector mediante breves didascalias, como es el caso del naufragio demoníaco que observa Cipriano (vv. 1203-1222). Si bien este es el cambio geográfico más brusco, es un recurso bastante usual en la obra, que responde a la necesidad escénica de Calderón de la Barca de introducir elementos espaciales más flexibles para dar cabida a las apariciones infraterrenales:

La posibilidad de la intervención divina, angélica o demoniaca en la vida de los hombres y la probabilidad del milagro permiten una flexibilidad extraordinaria, diferente de lo aceptable en una realidad dramática más cercana al mundo cotidiano del espectador. La fluctuación o flexibilidad de los espacios, el que se pueda pasar de un interior a un exterior y viceversa (por ejemplo en una jornada continua, sin ruptura de cuadro) no nos parecería igual en una comedia de santos que en una de capa y espada⁵.

En cuanto a los elementos físicos sobre el escenario, las puertas se convierten en el punto de conflicto principal al ser manipuladas constantemente por el Demonio. Esa dinámica permite y organiza la trama, estableciéndose un patrón sobre cómo es usada por cada personaje en concreto. En el caso de los amantes, Floro y Lelio representan físicamente su enfrentamiento amoroso por Justina entrando y saliendo siempre por puertas opuestas, las cuales tienen asignadas, como puede verse en la siguiente acotación: «Salen Floro y Lelio, de noche, cada uno por su puerta» (pág. 91). Sus celos y distanciamiento permiten al Demonio manipular sus sentimientos fácilmente, haciéndoles creer que la dama está siempre con el otro galán. La misma situación se repetirá en todos los actos, y comprometerá definitivamente el honor de la muchacha, hecho que la llevará al cadalso. Asimismo, puede concluirse que es el desconocimiento del entorno lo que vuelve débiles a los personajes: el rechazo al exterior corrupto por parte de Justina hace que jamás sea consciente de los juegos demoníacos que ocurren a su alrededor, ya que da como válida únicamente su verdad en un cosmos de engaños; por su parte, Floro y Lelio acaban siendo engañados por un exterior ficticio al que nunca cuestionan.

Paralelo al triángulo amoroso de los nobles aparece el de los criados de Cipriano y la sirvienta de Justina. La actuación escénica de los criados es más interesante al haber una evolución correlativa a sus relaciones personales: hasta la aparición de Livia en el verso 848, Moscón y Clarín aparecen juntos en escena por la misma puerta. Una vez decidido el acuerdo, sus entradas y salidas serán, como en el caso de Lelio y Floro, desde opuestas.

⁵ J. Rubiera, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005, pág. 120.

Monte, palacio y sueño: el espacio del pensamiento en La vida es sueño

Como mencionaba en el primer apartado, el monte es el gran elemento de contacto entre *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*: en ambos, aparece como el lugar de la barbarie, situando en él cualquier situación de cariz violento o satánico. En una primera lectura, el espacio de la torre parece cumplir con las anteriores características, pero recibe un tratamiento más cuidado y matizado que en la comedia de santos.

En el drama, el monte es inicialmente la cuna del dolor y la deshonra social. Rosaura llega a él herida, sangrando tanto por la caída sufrida, símbolo tanto de su desgracia evítica como de la pérdida de su honor. La muchacha viaja a Polonia en busca de la restitución, pero al no disponer de familiar varón que la lleve a cabo, debe transmutar su ser y ceñir la espada con la que espera reparar su honra: a los ojos del mundo, Rosaura es un ser intermedio, un cruce monstruoso de mujer y hombre tan rechazado por la clase aristocrática como lo es el príncipe de la torre. Los protagonistas están unidos desde el principio a pesar de no conocerse, unidos en esa cueva primigenia.

La puerta es otro elemento físico común entre ambas composiciones: tanto en *El mágico prodigioso* como en *La vida es sueño* juega un papel simbólico fundamental, siendo su lugar en el escenario un punto interesante de análisis. En la comedia de santos, los actores aprovechan las puertas del propio teatro, ajustándose a un espacio ya dado que confundirá y atormentará a los personajes, los cuales no son capaces de salir del esquema moral que el mundo externo ya ha construido para ellos. En el caso del príncipe de Polonia, la puerta debe ser un elemento aportado al escenario, puesto explícitamente por el dramaturgo, ya que su protagonista es libre de elegir qué vía tomar. Será tras experimentar la existencia tanto dentro como fuera de esa puerta simbólica cuando el joven comprenderá que la vida más allá de la torre conllevará nuevas prisiones, y formula su famoso monólogo de la vida como sueño (vv. 2148-2187). El espacio de la duermevela es habitual en el teatro áureo y calderoniano, ya que solamente en la irrealidad onírica los personajes pueden llevar a cabo cualquier acto reprobado por la sociedad, donde pueden ser sinceramente libres. El príncipe sigue comportándose un salvaje en el ámbito de la corte porque la alucinación de la narcosis de lo permite, a la vez que le revela su auténtico ser:

Sólo desde el conocimiento de su propia identidad, que le permite conectar lo que ha sido en la torre y lo que es en palacio, integrando biográficamente su pasado y su presente, fundamento de la unicidad de la conciencia de «ser quien soy», puede Segismundo entender, juzgando tanto sus acciones pasadas como las presentes, que es, a la vez, hombre y fiera⁶.

⁶ Ob. cit.

Asimismo, el hecho de que todo su crecimiento psicológico se realice en la torre matiza el espacio prototípicamente bárbaro del monte, siendo al mismo tiempo el de la reflexión personal. El hombre necesita alejarse del mundo que ya conoce para poder alcanzar la verdad absoluta, y vuelve al espacio matricial o natural en busca de quietud. Al contrario que en *El mágico prodigioso*, los protagonistas llegarán al monte después de sus respectivos episodios violentos, siendo este su primer espacio de protección. Curiosamente, el único elemento agresivo que se produce en el entorno natural es la batalla del pueblo contra Basilio y Astolfo, episodio que Segismundo procurará acabar lo antes posible. Por todo ello, en *La vida es sueño* el monte muta, se convierte en el reflejo de la vehemencia humana, y en el momento que esta es controlada el espacio se amansa.

Por otra parte, el traslado de Rosaura ante el rey introduce al lector-espectador el nuevo espacio de la obra, el palacio. Mayoritariamente, los trabajos sobre *La vida es sueño* acaban encontrando, con escuetos matices, positivo el espacio del palacio al ser la representación de la restitución de los protagonistas, calificando el final de feliz al acabar en bodas y la renuncia voluntaria de Basilio a la corona. Sin embargo, hay demasiados matices agrídulces en la tercera jornada, en la que aparecen una serie de elementos que rompen la sensación de cumplimiento impidiendo la catarsis, siendo el más visual el encarcelamiento del soldado rebelde. Casaldueiro justifica la decisión del príncipe al ver en el soldado rebelde la nueva representación de las pasiones y la soberbia al no haber sido fiel a su rey, convirtiendo el espacio simbólico de la torre en poco más que una cárcel⁷. A grandes rasgos, el resto de bibliografía citada y consultada en este trabajo coincide con el crítico, sin poder plantearse la paradoja que esa explicación crea en el texto dramático ya que anularía todo la premisa del palacio como restitución o fin trascendente. Ese es el aspecto que debe matizarse, porque, en realidad, en el final de *La vida es sueño* la trascendencia es tratada muy ligeramente. Nada en su final remite a una sublimación de la verdad o a una liberación del hombre: Segismundo acaba haciendo lo que los astros predijeron, simplemente no de la manera que esperaba Basilio.

El espacio de los hombres supura una intrascendencia que batalla con toda la riqueza filosófica de la primera jornada, haciendo que en la segunda todo el viaje intelectual de Segismundo se vea anulado por la miseria de la realidad: las aves, brutos, peces y arroyos seguirán siendo libres en ese mundo natural que lo condena a las cadenas, siendo al mismo tiempo incapaz de ser soberano de su existencia en el espacio que le corresponde. Prueba de ello es que la conclusión vital que extrae de su noche en palacio es la vanidad del mundo, la ficción que supone tanto su torre como la de Basilio, siendo la vida humana un breve punto en la infinita nada. Su famoso monólogo es la conclusión ética que da título a la obra, el mensaje trascendental que Calderón de la Barca va desarrollando a lo largo de las dos primeras jornadas. Sin embargo, tras mostrar la cumbre del des-

⁷ J. Casaldueiro, «Calderón de la Barca: Sentido y forma de *La vida es sueño*», *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962, págs. 161-184.

engaño tan propio del barroco español, decide que la acción continúe, haciendo decidir a Segismundo si renuncia a lo trivial de lo soñado o lo asume en pleno derecho, resolución que se toma poco después cuando la sociedad, representada en el soldado rebelde, destroce la puerta de su celda de meditación y le ponga la corona a los pies.

En la tercera jornada, Calderón plantea otro de los leviatanes presentes en su época: la supresión del «yo» íntimo a favor de otro colectivo: la superación personal solo se ve plenamente asumida cuando, a pesar de conocer la intrascendencia e injusticia de la sociedad, se acepta el rol que se impone antes de nacer. Los astros que inicialmente condenaron al recién nacido se transforman en las leyes que lo obligan a renunciar a su esencia metafísica para ser lo que se espera de él.

CONCLUSIONES

Calderón opta por potenciar distintos espacios en *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso* al vincularlos con la expresión de ese mismo mensaje ético-moral, respetando asimismo las concepciones propias de cada género.

La oposición entre acción y pensamiento hace que el espacio dramático y el escénico/simbólico respectivamente destaquen sobre el otro. Las decisiones constantes de Cipriano hacen que *El mágico prodigioso* sea un texto dinámico sin pausas ni monólogos, forzando a sus personajes a sacrificarse o indultarse a sí mismos, siendo únicamente los dos mártires católicos los capaces de superar las apariencias del mundo aceptando sin remordimientos la muerte en el cadalso. Por su parte, el príncipe polaco y la extranjera agraviada son dos islas separadas a la sociedad, y dentro de su propia interioridad, representada en el onirismo y la oposición entre el origen deshonoroso del monte y el futuro aparentemente brillante de la torre, serán ajenos a cualquier decisión que se tome sobre su destino excepto al final de la obra, donde acabarán aceptando la ordenación de ese mundo de sueños vacíos que les permite, al fin, formar parte de la colectividad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», *Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla y la Mancha, Almagro, 2000, págs. 77-106.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El mágico prodigioso*, ed. B. W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.
- *La vida es sueño*, ed. C. Morón, Madrid, Cátedra, 1998.
- CASALDUERO, J., «Calderón de la Barca: Sentido y forma de *La vida es sueño*», *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962, págs. 161-184.
- MARAVALL, J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.
- *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2002.

- PAVIS, P., *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1980.
- PLATÓN, *Diálogos IV: República*, introducción, trad. y ed. I. Conrado Eggers, Madrid, Gredos, 1988.
- REGALADO, A., *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Madrid, Ediciones Istmo, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, J., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUBIERA, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- RUIZ RAMÓN, F., *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.
- TRÍAS, E., *Calderón de la Barca*, Barcelona, Ediciones Omega, 2001.

CAPÍTULO 16

Posibilidades escénicas de *Bien vengas, mal, si vienes solo*, de Calderón

ANA MARÍA LOUZÁN CASAIS
Universidade de Santiago de Compostela

La Comedia del xvii se puede dividir, a grandísimos rasgos, entre comedias trágicas, y comedias cómicas, y dentro de cada uno de estos dos tipos podemos encontrar diversos subgéneros más o menos discutidos por la crítica, tanto en lo que respecta a los límites de cada uno como en su propia existencia.

En lo que respecta a la comedia llamada «de capa y espada» el género quedó definido desde bastante temprano por Bances Candamo en unos términos que, si bien han sido matizados (en este sentido es interesante mencionar los trabajos de Arellano¹ y Antonucci²), apenas se han alterado hasta el día de hoy: «Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como Don Juan o Don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo³».

Al hablar de la comedia de capa y espada del siglo xvii hay que admitir, de entrada, cierta pobreza escénica. No encontraremos en estas obras selvas, montes

¹ I. Arellano, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, págs. 27-49.

² «Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere», *Giornate Calderoniane: Calderón 2000, atti del Convegno Internazionale, Palermo, 14-17 Dicembre 2000*, coord. por Enrica Cancelliere, 2003, págs. 159-170.

³ F. A. Bances, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Londres, Thamesis Books, 1970, pág. 33.

o altas prisiones que haya que presentar al espectador, siquiera insinuadas. Las comedias de capa y espada, también llamadas comedias urbanas, se desarrollan casi en su totalidad en las habitaciones de casas particulares pertenecientes a miembros de la baja nobleza, es decir, hidalgos o caballeros. Estos interiores solían reflejarse con una escenografía básica, una mesa y unas sillas, y a veces ni siquiera eso, si no era necesario para desarrollar la escena.

Sin embargo, esta sencillez en la escenografía queda compensada por la explotación intensa de las posibilidades escénicas que los buenos dramaturgos llevan a cabo en este tipo de obras. Calderón, en este aspecto, es uno de los mejores, si no el mejor, como lo demuestran obras como *La dama duende* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*.

La obra de la que hoy vengo a hablar no ha alcanzado, o al menos conservado, tanta fama como esas otras, pero se trata de un perfecto ejemplo de cómo Calderón utilizaba todos los recursos a su alcance para crear y desarrollar los característicos equívocos o embrollos que son propios de este tipo de obras.

En las últimas décadas han sido varias las investigaciones que se han dedicado a esclarecer la realidad escénica de aquella época, siendo destacables los trabajos llevados a cabo por Ruano de la Haza⁴, que utilizaré como base de mis observaciones.

En este artículo analizaré algunos de los cuadros⁵ más interesantes, por su complejidad escénica, de *Bien vengas, mal* buscando identificar algunos de los temas y recursos más destacables referentes al uso del espacio escénico del teatro de corral en la Comedia del siglo de Oro. El artículo de Fausta Antonucci, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada»⁶ ha servido de modelo y de inspiración para el mío.

Una dificultad añadida para realizar este estudio es la parquedad y escasez de las acotaciones, especialmente en las ediciones impresas, en las que no eran necesarias las indicaciones prolijas y además el espacio en el papel era aprovechado al máximo. En el caso de esta obra disponemos de un manuscrito teatral⁷, perteneciente en su día a la compañía de Antonio de Escamilla y que claramente fue utilizado para la escena, como lo demuestra el reparto de actores que aparecen asignados a los distintos personajes en el *dramatis personae*. Este testimonio será el empleado cuando analicemos el primer cuadro que será comentado en

⁴ En especial, J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

⁵ Para Ruano, «Un “cuadro” puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. Al final de un cuadro, el tablado queda temporalmente vacío, indicando una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción [...]» (J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pág. 69).

⁶ F. Antonucci, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, págs. 57-81.

⁷ Manuscrito conservado en la BNM con la signatura MS 15633.

esta exposición, y que aparece al final de la segunda jornada. Sin embargo, para el estudio de la tercera jornada de la obra, tendremos que conformarnos con el testimonio de la edición de Vera Tassis de la *Novena Parte de Comedias*⁸, puesto que el manuscrito carece de esta última jornada.

Por suerte, contamos con la información que aportan los personajes en sus diálogos y que nos permite saber, igual que a los espectadores en el corral de comedias, muchos datos sobre el lugar o el momento en que se desarrolla cada acción.

Esta suerte de «escenario verbal» cuenta con la complicidad de los espectadores, a su vez conocedores de determinados códigos. Así, cuando empieza *Bien vengas, mal* con don Luis y Guzmán saliendo «en traje de noche», como reza la acotación, los espectadores del corral de comedias asumían inmediatamente que era de noche en la escena, aun cuando la representación se realizase a las tres de la tarde, con todo el escenario bañado por el sol. Cuando Guzmán dice: «éntrate a acostar, que el alba / en los brazos de la Aurora / aljófar y perlas llora / y los pájaros con salva / despiertan al sol», sabemos que el amanecer está próximo. De igual manera, cuando al escuchar ruido en el interior don Luis pregunta «¿Es dentro de casa? *Guzmán Sí*», sabemos que Don Luis está frente a su propia casa y que algo está pasando en ella.

Pero antes de analizar a fondo uno de los cuadros más interesantes de esta obra es necesario saber cómo era un corral de comedias del Siglo de Oro⁹. Tras el tablado donde los actores representaban se encontraba el edificio del vestuario. Este edificio tenía cinco niveles, pero dos de ellos quedan ocultos al público. El tercer nivel, que queda a la altura del tablado, contaba con tres secciones o puertas que estaban cubiertas por cortinas y que servían para que los actores entrasen y saliesen de la escena. Las entradas laterales eran en la mayor parte de las obras las únicas utilizadas, mientras que la sección central se empleaba solo cuando era necesaria. De hecho, probablemente la famosa alacena que aparece en *La dama duende* se colocaba en este lugar, pero en general se utilizaban solo las laterales. También es interesante destacar que cuando en las acotaciones aparece la indicación «dentro» (ruido dentro, gritos dentro) se refiere al interior de esta estructura. No se puede hablar en este teatro de bastidores ni de telón; todo se desarrollaba a la vista del público y a la luz del día.

Esas puertas laterales podían corresponder, por supuesto, a distintos espacios, dependiendo de lo que fuera necesario en cada momento; el público lo aceptaría. Lo que ya no parece lógico es que esas puertas variasen el espacio al que estaban asignadas dentro de un mismo cuadro; se pierde todo tipo de verosimilitud cuando el galán sale de escena por una puerta para esconderse en un retrete del padre de la dama y acto seguido el padre de la dama abandona el tablado por la misma puerta y no se encuentra con el galán escondido. Por ello estamos de acuerdo con la afirmación de Fausta Antonucci que dice: «parece a menudo necesario que la

⁸ Consultada por la edición facsimilar P. Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil de Don W. Cruickshank y John E. Varey. Londres, Gregg International Publishers, 1973.

⁹ Me limitaré en este artículo a hablar de las representaciones en corral. Otros espacios de representación, como los palacios, tenían características distintas.

función sinecdóquica de cada puerta con respecto al espacio doméstico al que da acceso quede fijada por toda la duración del cuadro»¹⁰.

El primer cuadro que analizaré se encuentra en la segunda jornada. La situación de la que se parte es la siguiente: don Bernardo tiene una hija, doña Ana, y además tiene en su casa alojado a un caballero, don Juan, que está escondido por haber matado en un duelo a otro caballero. Doña Ana tiene dos galanes que la pretenden: don Diego, que es correspondido por ella, y don Juan. Don Juan tiene una hermana, doña María, que es la mejor amiga de doña Ana y es la dama de don Juan. El cuadro que nos interesa comienza con don Juan y su criado Espinel hablando con doña Ana en una sala indeterminada de la casa de don Bernardo. Mientras están hablando se escucha «ruido dentro», como reza la acotación, y son los personajes los que aportan una explicación:

JUAN	La puerta abrieron, por Dios.
ANA	Es verdad, y pasos siento.
JUAN	Espinel, a este aposento Nos retiremos los dos (vv. 1770-1773).

Así, don Juan y su criado Espinel se retiran a un «aposento» por una de las puertas. Es de suponer que lo harán por una puerta distinta de aquella por la que va a entrar el recién llegado del exterior, y eso asignaría una de las puertas a un espacio más interior (el interior de la casa de don Bernardo) y la otra a un espacio «menos interior», el que lleva al zaguán y la puerta que da a la calle.

Es Inés, la criada de doña Ana, la que va a aclarar la identidad del visitante: «Doña María es». Unos versos después, la acotación indica la entrada de la dama y su criada. Algunos versos de la conversación entre las dos amigas son necesarios para entender lo que pasará después. Doña María se queja de que su hermano:

MARÍA	Mátame a celos. Si supiera que había llegado aquí, no hubiera quien en casa cupiera (vv. 1839-1842).
-------	---

Y más tarde:

MARÍA	[...] pero de mí tuviera queja evidente y clara sabiendo que he salido a la Calle Mayor y aquí he venido (vv. 1848-1851).
-------	--

¹⁰ F. Antonucci, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pág. 61.

En todas las comedias de capa y espada parece evidente que se asigna a la mujer el espacio interior mientras el exterior queda reservado al varón. Doña María en este caso ha cometido la imprudencia de salir a la Calle Mayor, reputada en la época de ser terreno de caza de mujeres tapadas o «piratas de medio ojo», como los llama Vélez de Guevara, delito no paliado ni con la excusa de ir a la casa de su amiga.

Es por ello por lo que cuando Inés avisa «tu hermano en casa ha entrado», doña María necesita retirarse donde su hermano no la encuentre. Su única opción es la puerta por donde salió don Juan, puesto que por la otra entrará su hermano, y corre a esconderse, pero doña Ana no puede permitirlo:

MARÍA	Escóndame este cuarto.
ANA	Está cerrado, no entres en él.
MARÍA	Abierto está.
ANA	Detente.
MARÍA	¿Pues sálsme al encuentro?
ANA	Sí, porque es entrar dentro mayor inconveniente que verte aquí tu hermano.
MARÍA	¿Mayor inconveniente?
ANA	Sí, y es llano.
MARÍA	Poco de mí confías.
ANA	Es mucho lo que guardo.
MARÍA	Ya en esconderme tardo
ANA	Pues en corto venías, cúbrete con el manto, que no ha de conocerte.
MARÍA	¡Ay, Cielo Santo! (vv. 1859-1871).

Se puede ver en este fragmento que la idea de que las puertas quedaban asignadas durante todo el cuadro es válida. Doña María intenta esconderse en una de ellas, aquella por la que don Juan ha salido del escenario y que, según él dijo, lleva a un «aposento». Por eso mismo, para evitar que doña María y don Juan se encuentren, es por lo que doña Ana no permite que su amiga entre al cuarto, primero mintiéndole («está cerrado») y más tarde, cuando doña María constata que está abierto, interponiéndose físicamente entre ella y la puerta (¿pues sálsme al encuentro?). Podemos imaginar un pequeño forcejeo entre las dos damas.

Sin embargo, no hay tiempo para más explicaciones: doña María tiene que esconderse. Y es su amiga la que le ofrece un escondite improvisado: cubrirse o taparse, es decir, ocultar la cara y la cabeza casi completamente con el manto, dejando al descubierto solo un ojo. Este recurso que actualmente puede parecer muy extraño era muy común en la España de la época y se acabó convirtiendo

en un tópico literario habitual en el teatro, especialmente en el de capa y espada (recordemos la obra de Calderón *El escondido y la tapada*).

Doña María sigue el consejo de doña Ana y, junto con su criada Juana, se cubre, creando así un escondite que es a la vez, empleando la frase de don Juan en otro momento de la obra: «ni público ni secreto». Tapándose crea doña María su propio espacio, sin abandonar por ello el espacio que comparte con los demás. Es, desde este momento, un personaje pasivo: sabemos que está, que ve y oye todo lo que ocurre en escena, pero también sabemos que no puede participar sin arriesgarse a descubrir su identidad, es decir, sin salir de su escondite.

Don Luis entra en la sala y, tras intercambiar algunas frases con la airada doña Ana, que no aprecia el interés del galán por ella, un nuevo personaje entra de improviso: don Diego. En este caso, se mantiene la verosimilitud: ambos han entrado por la misma puerta con muy poca diferencia de tiempo porque, precisamente, don Diego ha visto entrar a don Luis y lo ha seguido:

DIEGO Seguí a don Luis, celoso de miralle
 estar en esta calle
 y a tanto el temor pasa
 que después le vi entrar dentro de casa.
 Y así, desesperado,
 sin reparar en nada, aquí he llegado (vv .1895-1900).

El choque entre los dos galanes es ya inevitable, y el duelo se sobreentiende en las palabras de los dos:

DIEGO Salgamos
 de aquí, porque no estamos
 bien entre damas para responderos.
LUIS Calle la lengua y hablen los aceros.
ANA ¿Ha don Diego? ¿Ha señor?
LUIS Veníos conmigo. *Vase*
DIEGO Guiad vos, donde ya os sigo (vv. 1922-1927).

Los dos caballeros buscan, por tanto, un espacio exterior, la calle, un lugar donde puedan batirse sin estar «entre damas», a las que, como ya se ha visto, corresponde el espacio interior. Las damas, a su vez, intentarán impedir ese duelo evitando que don Diego salga de la casa.

Ambas se empeñan en mantener a don Diego en el espacio que ellas controlan: el espacio interior. Para ello Inés emplea una estrategia que parece buena: fingir que su amo, don Bernardo, ha vuelto a casa y que por ello don Diego no podrá salir de la sala en que están sin encontrarse con él. Sin embargo, las consecuencias de esta acción de la criada son inesperadas:

DIEGO Pues en este aposento me desvío
 hasta que salir pueda (vv. 1943-1944).

El aposento al que se refiere don Diego tiene que ser forzosamente el aposento en que se refugió don Juan al principio del cuadro. Por esto mismo, doña Ana tiene que impedirlo:

ANA No entres aquí, detente, espera, aguarda (v. 1948).

Sin embargo, el galán no se aplacará ni siquiera cuando Inés intente explicarle que don Bernardo no va a entrar. Su obsesión ahora es abrir ese espacio, desvelar ese escondite. Cuando lo hace, ya al inicio de la tercera jornada, comprobamos que, efectivamente, tras esa puerta seguía don Juan, lo que justifica los miedos de doña Ana.

El siguiente cuadro, que inicia la tercera jornada, comienza con los caballeros a punto de batirse y doña Ana intentando impedirlo. Aunque no haya aclaraciones expresas, sabemos que siguen en el espacio interior, pues de haber salido a la calle don Luis aparecería también en la escena. Precisamente la obsesión de doña Ana es mantener su honor evitando el escándalo de un duelo, es decir, manteniendo a los caballeros en el interior ella conserva su honor, en tanto que si salen y se baten, lo pierde:

ANA ¿Así atropelláis mi fama?
 ¿Así mi reputación?
 ¿Así a una ilustre mujer
 Queréis destruir los dos? (vv. 1973-1976).

Don Juan, que tiene el rostro cubierto para evitar ser conocido, accede a la petición de doña Ana, se descubre ante don Diego y le cuenta toda su historia. La situación de Don Juan, aunque mucho más breve, es análoga a la de doña María, que sigue ahí, en la escena, tapada y desconocida de todos excepto de doña Ana y de Juana. Como ya dije, doña María no puede hablar, pero sí puede escuchar, y también pueden hablarle, como hace doña Ana cuando, a raíz de las dudas de don Diego respecto a por qué la dama tiene un retrato de don Juan en su poder, ella responde:

ANA Una amiga me le dio
 Que yo no digo quién es
 Porque de mí se fió.
 Pues si ella quiere decirlo
 Puede tan bien como yo (vv. 2144-2148).

Para el espectador del corral, que tiene toda la información de la que carecen los personajes, esta es una alusión directa a doña María, un mensaje destinado a

penetrar en ese espacio privado al que ella, en cambio, decide no responder. No será hasta después de la partida de don Diego cuando doña María se destape, volviendo a la escena común donde todos los demás están y se presente ante don Juan a pedirle explicaciones, que pedirá después también a su amiga. La propia María alude a su doble condición espacial:

MARÍA [...] pues estando yo delante
 Y padeciendo los dos
 Una fortuna de celos
 Si a mí ofendida me viera
 Él no se satisficiera
 Tampoco de sus recelos;
 Y así estuve retirada (vv. 2259-2265).

Doña María dice que si ella hubiese estado presente, celosa igual que lo estaba don Diego, no hubiese sido posible un arreglo entre los dos caballeros, pero la realidad es que sí estaba, como todo el público puede atestiguar; sin embargo, permaneció «retirada».

Aún hay más referencias espaciales en el discurso de esta dama. Para ambas mujeres sus respectivas casas son los espacios que ellas pueden controlar y eso se puede apreciar en dos momentos de esta jornada. Cuando doña María echa en cara a don Juan su comportamiento con ella, dice:

MARÍA ¿Es bien, cuando tanta pena
 Mi vida y mi suerte pasa,
 Vos me perdáis en mi casa
 Y yo os halle en el ajena?
 ¿Es bien, desagradecido,
 Que en un peligro tan cierto
 Ande mi honor descubierto
 Y vos estéis escondido? (vv. 2281-2288).

La dama se queja de que él no esté en el espacio de ella, sino en el de otra, espacio sobre el cual ella no tiene dominio. Aún utiliza más referencias espaciales: a consecuencia de los actos de don Juan, el honor de ella está «descubierto», esto es, desprotegido, en el exterior, mientras, en contraste, el caballero está «escondido», en el interior.

Pero no es doña María la única que intenta mantener a su galán en su propio espacio. Poco antes, doña Ana recurre a la ayuda de su criada para evitar que se vaya don Diego:

ANA Tenle, Inés, porque de casa
 No ha de salir sin que yo
 Le desenoje (vv. 2233-2235).

Para la dama, mientras el caballero se mantenga en el espacio de ella, ella tendrá la oportunidad de hacer algo, de cambiar los sentimientos del galán. Impedir su salida se convierte en una prioridad, y cuando no lo consigue vuelve desalentada:

ANA Fuese don Diego enojado,
No le pude detener (vv. 2307-2308).

También se dan las imágenes del interior como prisión. Reprochando a su amiga el haberle ocultado a don Juan, le dice al caballero:

MARÍA Y es alcaidesa muy bella
La que os tiene por confianza
En prisión y sin fianza
No os dejará salir della.
Y pues la puerta guardó
Porque no entrase también,
No querrá que salgáis quien
No quiso que entrase yo (vv. 2325-2332).

El uso de términos como «alcaidesa», «prisión» o «fianza» refuerza la idea de espacio interior y cerrado, aunque en este caso y según doña María sea un encierro aceptado e incluso deseado por don Juan.

Para terminar examinaremos un último cuadro que servirá para entender cómo se daba a entender la oscuridad en el teatro de corral. Como ya se ha señalado, en este teatro no había telón ni posibilidad de atenuar la iluminación. Esto obligaba a los poetas a recurrir al decorado verbal para mantener la ilusión deseada en el espectador.

Cuando don Juan va a casa de doña María para intentar explicarse después del desastroso encuentro en casa de doña Ana, deja en la calle a Espinel, su criado, para que le avise si alguien viene. El criado, cobarde como todos los graciosos de comedias, idea una forma de asustar a cualquier potencial enemigo: amparándose en la oscuridad, hará creer a quien se acerque que tiene en las manos un mosquete con la mecha encendida:

ESPINEL [...] Salga de la guarnición
De la daga en que está puesta
Luego una cuerda encendida,
Que en la guarnición revuelta
De la espada, nadie duda
Que aquí a lo obscuro parezca
Un mosquete, que cargado
Tiene calada la cuerda.
La vaina venga también,

Para que la horquilla sea
Deste mosquete mental (vv. 2479-2489).

Lo que el espectador del corral de comedias ve en esta escena es solo una espada, una mecha encendida (y este detalle podría incluso ser difícil de ver para el público más alejado del escenario) y la vaina de la espada. Sin la explicación de Espinel, sin la aceptación por parte del público de que es de noche y está oscuro, esos tres elementos no serán más de lo que son. Pero con las palabras del gracioso este construye un «mosquete mental» y permite que el público pueda imaginarse lo que podrían parecer esos objetos vistos en la oscuridad.

Aún quedará reforzada esta imagen del mosquete en otros momentos de la escena. Cuando don Diego intenta pasar, Espinel le insta a dar media vuelta «o la boca de un mosquete / lo dirá de otra manera» (vv. 2526-2527) y le dice que ha venido cargado desde su casa «con un mosquete que pesa / cien arrobas» (vv. 2545-2546). Cuando el caballero se va, Espinel dice en un aparte:

ESPINEL Lumbre ha dado la invención
Sin poder dar lumbre, buena
Es la industria (vv. 2562-2564).

Creando un juego de palabras que, además de hacer reír, también funciona como recordatorio del engaño que está llevando a cabo. Cuando don Luis quiere pasar para entrar en su casa y Espinel le cierra el paso, dice «la de un mosquete lo dice» (v. 2576). La palabra «crea» el mosquete de Espinel tanto para el público como para los personajes en escena.

CONCLUSIONES

Este ha sido solo un pequeño análisis de algunos de los cuadros destacados de esta obra, y las conclusiones que se pueden extraer son claras: el trato entre el público y el poeta, según el cual el público ponía con su imaginación lo que el poeta le pedía, funcionaba, pero el poeta no debía abusar de ese trato. La verosimilitud ayudaba a mantener ese acuerdo, en el caso de este cuadro analizado, manteniendo la función asignada a cada puerta.

Por otro lado, es fácil apreciar la función creadora de espacios de la palabra: la falta de espacios reales, o la sencillez de los mismos, podía ser suplida por la palabra evocadora de los distintos personajes, que podía convertir el día en noche y tres objetos rutinarios en un arma.

La otra conclusión que se puede sacar es la asignación de los espacios exterior e interior a la dualidad masculino-femenino, e incluso a la dualidad peligro-seguridad. De este modo, las damas se esfuerzan en mantener a Don Diego dentro, porque eso será más seguro, tanto para el estado físico de don Diego y don Luis, como para la reputación de doña Ana, cuyo honor puede peligrar si

dos caballeros salidos de su casa se baten a la vista de todos. Del mismo modo, don Luis prefiere mantener a su hermana dentro de casa para que el honor de él no peligre. Asimismo, para las damas el espacio interior puede convertirse de cárcel en feudo, por lo que buscan mantener a sus galanes con ellas para poder convencerlos, contentarlos o gobernarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, F., «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, págs. 57-81.
- «Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere», *Giornate Calderoniane: Calderón 2000, atti del Convegno Internazionale, Palermo, 14-17 Dicembre 2000*, Enrica Cancelliere (coord.), 2003, págs. 159-170.
- ARELLANO AYUSO, I., «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, págs. 27-49.
- BANCES Y LÓPEZ-CANDAMO, F. A., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Londres, Thamesis Books, 1970, pág. 33.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias*, ed. facsímil de Don W. Cruickshank y John E. Varey, Londres, Gregg International Publishers, 1973, vol. IX.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

PARTE IV
SIGLO XVIII

CAPÍTULO 17

América en Feijoo: las referencias de tema americano en el *Teatro crítico universal*

MARÍA FERNÁNDEZ ABRIL
Universidad de Oviedo

Han sido varios los autores que se han ocupado de analizar los lugares de tema americano en el corpus feijoniano —Calvo¹, Carrilla², Corbató³, Figueira Valverde⁴, Millares Carlo⁵, Pérez Bustamante⁶, Tudisco⁷—, y aun así deben notarse lagunas en el estudio de este aspecto, pues aunque los citados hayan profundizado en los principales textos que el monje benedictino dedicó a las colonias ultramarinas, salvo el limitado índice de Vargas Martínez⁸, ninguno se ha propuesto

¹ A. Calvo, «Feijoo y su concepto de la conquista española de América», en VVAA, *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro. Estudios reunidos en conmemoración del II Centenario de su muerte (1764-1964)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1965, págs. 281-292.

² E. Carrilla, «Feijoo y América», en ob. cit., págs. 293-310.

³ Hermenegildo Corbató, «Feijoo y los españoles americanos», *Revista Iberoamericana*, 9, Pittsburg, 1942, pp. 59-70.

⁴ J. Figueira Valverde, *El Padre Feijoo y los españoles americanos*, Pontevedra, Gobierno Civil/ Diputación Provincial/ Ayuntamiento, 1971.

⁵ A. Millares Carlo, «Feijoo en América», *Cuadernos Americanos*, 111: XV, México, 1944, págs. 139-160.

⁶ C. Pérez Bustamante, *España y sus Indias a través de la obra de Feijoo*, Madrid, Instituto de España, 1965.

⁷ A. Tudisco, «América vista por Feijoo», *Cuadernos del Idioma*, núm. 5, Buenos Aires, 1964, págs. 67-76.

⁸ G. Vargas Martínez, «Introducción a Feijoo», apologista de la América», *Cuadernos Americanos*, vol. 6, México, 1992, págs. 214-229.

identificar y organizar las cientos de referencias cruzadas de asunto americano que Feijoo fue insertando en sus discursos y cuyos matices pueden enriquecer la comprensión de su pensamiento al respecto de las cuestiones amerindias. Por eso, el presente trabajo, de carácter expositivo, tiene como objetivo organizar todas las referencias a América presentes en los ocho tomos del *Teatro Crítico Universal* (1726-1739), con la autoconsciencia de que cada nueva lectura irá seguramente alumbrando aquellas muchas que todavía permanecen escondidas.

CRITERIOS DE ESTA CLASIFICACIÓN

En primer lugar, y dado que el interés de este trabajo son las alusiones parciales, quedan excluidos tanto los dos discursos de tema americano, «Españoles americanos» (tomo IV, d. 6) y «Solución del gran problema histórico sobre la población de América» (tomo V, d. 15), como aquellos en los que el asunto amerindio ocupa un peso importante: «Defensa de las mujeres» (tomo I, d. 16), «Mapa intelectual y cotejo de naciones» (tomo II, d. 15), «Reflexiones sobre la historia» (tomo III, d. 8), «Fábula de Batuecas y países imaginarios» (tomo III, d. 10), «Glorias de España. Primera parte» (tomo IV, d. 15) y «Color de los etíopes» (tomo VII, d. 3). En lo referente a la extensión, he distinguido párrafos completos (P) o referencias (R), que engloban oraciones o sintagmas.

Por otro lado, en cuanto a la clasificación temática, existe un cierto consenso implícito entre la crítica feijoniana. Vargas Martínez afirma que «las referencias a lo americano en Feijoo se pueden dividir en tres grandes cuestiones: la naturaleza del Nuevo Mundo, la idiosincrasia de los hombres de América y la emergente nueva sociedad»⁹; no obstante, se olvida de un asunto de importancia para el ilustrado gallego, un asunto que funcionó como principal criterio en la clasificación propuesta por Tudisco, para quien los temas feijonianos sobre el nuevo continente «giran principalmente en torno al origen del indio, al efecto producido en España por el Descubrimiento y la Conquista, a la defensa de la Conquista como una de las grandes contribuciones de España a la civilización occidental, al papel de España como evangelizadora y civilizadora de un continente pagano, y a la defensa del indio y del “criollo”, habitantes de América»¹⁰. Yo propongo cuatro grandes categorías que, a su vez, abarcan varios subtemas: la naturaleza americana (el paisaje, la historia natural, la flora, la fauna, las medicinas naturales y los productos y la geografía, historia), el hombre americano en términos generales, que incluye tanto al colectivo indígena como al criollo (leyendas de los pueblos precolombinos, las falsas creencias sobre los habitantes de América, las cuestiones religiosas y sociales, las costumbres, las lenguas amerindias y las fuentes bibliográficas americanas), un estamento de personalidades ilustres y, por último, todo lo referente al descubrimiento y conquista (profecías sobre la conquista,

⁹ Ob. cit., pág. 2.

¹⁰ Ob. cit., pág. 68.

milagros supuestos en la conquista, consecuencias de la misma y relaciones entre España y América).

Por último, dado que en estos discursos el tema americano no es el núcleo central, también me ha parecido interesante identificar el papel que estas referencias cruzadas desempeñan en el discurso: ejemplos o informaciones con los que Feijoo ilustra sus argumentos, datos para sus hipótesis, anécdotas o digresiones, y comparaciones o metáforas con las que dota de energía retórica su discurso.

LAS REFERENCIAS CRUZADAS A AMÉRICA

N.º	Discurso	Extensión	Función	Tema
Tomo I ¹ (1726)				
1	«Voz del pueblo» (§. II, 5)	R	Afirmación	Religión
2	«Voz del pueblo» (§. II, 21)	R	Ejemplo	Culturas amerindias
3	«Humilde y alta fortuna» (§. II, 30)	R	Comparación	Paisaje americano
4	«La política más fina» (§. XIII, 49)	R	Fuente de un ejemplo	Bibliografía americana
5	«Medicina» (§. VIII, 50)	P	Ejemplo	Medicinas americanas
6	«Régimen para conservar la salud» (§. IX, 31)	R	Comparación	Clima
7	«Astrología judiciaria y almanaques» (§. IX, 37)	R	Ejemplo	Clima, paisaje
8	«Astrología judiciaria y almanaques» (§. IX, 40)	R	Ejemplo	Clima
Tomo II ² (1728)				
9	«Historia natural» (§. VIII, 47)	P	Ejemplo	Leyendas de los pueblos precolombinos
10	«Profecías supuestas» (§. VII, 47)	R	Ejemplo	Profecías sobre la conquista
11	«Uso de la magia» ³ (16)	R	Argumento	Falsas creencias sobre los pueblos americanos
12	«Paradojas físicas» (§. XI, 51)	R	Comparación	Geografía
Tomo III ⁴ (1729)				
13	«Racionalidad de los brutos» (§. I, 8)	R	Digresión	Flora y fauna
Tomo IV ⁵ (1730)				
14	«Valor de la nobleza e influjo de la sangre» (§. VII, 32)	R	Ejemplo	Religión del hombre americano
Tomo V ⁶ (1733)				
15	«Regla matemática de la fe humana» (§. III, 10)	R	Razón	Leyendas

16	«Regla matemática de la fe humana» (§. XIV, 37)	R	Dato de un ejemplo	Milagros supuestos sobre la conquista
17	«Regla matemática de la fe humana» (Tomo IX, 12)	P	Ejemplo	Falsa profecía en Filipinas
18	«Observaciones comunes» (§. X, 32)	R	Excepción de una realidad	Las consecuencias de la conquista
19	«Observaciones comunes» ⁷ (16)	P	Ejemplos	Enfermedades endémicas y sus medicinas
20	«Nuevas paradojas físicas» (§. VI, 23)	P	Ejemplos	Historia natural
21	«Tradiciones populares» (§. VIII, 2)	R	Ejemplo	Supersticiones religiosas
22	«Nueva precaución común contra el oficio de los alquimistas» (§. VIII, 36)	P	Metáfora	Fauna
23	«Nueva precaución común contra el oficio de los alquimistas» (§. VIII, 41 y 46)	R	Dato	Personalidades (Padre Martín Sarmiento)
Tomo VI ⁸ (1734)				
24.	«Paradojas políticas y morales» (19)	P	Información	Religión y sociedad
25	«Hallazgo de especies perdidas» (§. III, 6)	R	Ejemplo	Historia natural
26	«Hallazgo de especies perdidas» (§. III, 8)	P	Ejemplo	Historia natural
27	«Hallazgo de especies perdidas» (§. III, 10)	P	Ejemplo	Historia natural
28	«Hallazgo de especies perdidas» (§. VI, 18)	R	Ejemplo	Medicinas americanas
29	«Hallazgo de especies perdidas» (§. X, 50)	P	Información	Medicinas americanas
30	«Hallazgo de especies perdidas» (§. X, 50)	P	Información	Productos importados
31	«Consectario del discurso antecedente, sobre la producción de nuevas especies» (§. IV, 1)	P	Ejemplo	Historia natural
32	«Maravillas de la naturaleza» (§. XIV, 36)	R	Ejemplo	Relaciones entre España y América
Tomo VII ⁹ (1736)				
33	«Lo máximo en lo mínimo» (§. XI, 53)	P	Ejemplo	Historia natural
34	«Peregrinaciones de la Naturaleza» (§. VI, 28)	R	Dato	Historia natural
35	«Peregrinaciones de la Naturaleza» (§. VI, 29)	R	Argumento retórico	Historia natural

36	«Peregrinaciones de la Naturaleza» (§. XI, 41)	R	Ejemplo	Historia natural
27	«Peregrinaciones de la Naturaleza» (§. XI, 43)	R	Dato de una hipótesis	Historia natural
28	«Peregrinaciones de la Naturaleza» (§. XI, 46)	R	Dato de una hipótesis	Historia natural
29	«Peregrinaciones de la Naturaleza» (§. XII, 48)	R	Ejemplo	Historia natural
30	«Peregrinaciones de la Naturaleza» (§. XII, 51)	R	Ejemplo	Historia natural
31	«Peregrinaciones de la Naturaleza» (§. XII, 53)	R	Ejemplo	Historia natural
32	«Peregrinaciones de la Naturaleza» (§. XV, 5n 73)	R	Ejemplo	Historia natural
33	«Las dos Etiopías y sitio del Paraíso» (§. X, 50)	R	Hipótesis	Leyendas y geografía
34	«Cuevas de Salamanca y Toledo y Mágica de España» (§. III, 9)	R	Dato de un argumento	Geografía
35	«Cuevas de Salamanca y Toledo y Mágica de España» (§. III, 10)	R	Argumento retórico	Leyendas sobre la conquista
36	«La Cuaresma Salutífera» (§. II, 12)	P	Argumento	Costumbres alimenticias de los pueblos indígenas
Tomo VIII (1739)				
37	«Demoníacos» (§. V, 21)	R	Ejemplo	Lenguas amerindias
38	«Patria del rayo» (§. III, 8)	R	Dato de un argumento	Culturas amerindias

¹ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, tomo I, Madrid, Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1726 (ed. príncipe).

² B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, tomo II, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726 (ed. príncipe).

³ B. J. Feijoo, *Suplemento de el Theatro Crítico*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1740 (ed. príncipe).

⁴ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, tomo III, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729 (ed. príncipe).

⁵ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, tomo IV, Madrid, Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro, 1730 (ed. príncipe).

⁶ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, tomo V, Madrid, Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro, 1733 (ed. príncipe).

⁷ B. J. Feijoo, *Suplemento del Teatro Crítico*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1740 (ed. príncipe).

⁸ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, tomo VI, Madrid, Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro, 1736 (ed. príncipe).

⁹ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal*, tomo VI, Madrid, Imprenta de los Herederos de Francisco del Hierro, 1737 (ed. príncipe).

CONCLUSIONES

Tal y como puede observarse, si dejamos a un lado el contenido presente en los ocho discursos de tema americano, el número de referencias parciales a América que impregnan los ensayos del *Teatro Crítico Universal* asciende a 38. La mayoría versa sobre los diferentes aspectos de la naturaleza del continente, fundamentalmente sobre la historia natural de su fauna, sobre los productos importados o las peculiaridades paisajísticas y geográficas; también resultan importantes las referentes al universo del hombre americano, en especial en lo relativo a cuestiones de cultura y religión, y, por último, aquellas construidas en torno al imaginario generado por el descubrimiento y la conquista. Asimismo, tal y como se aprecia, la gran mayoría funcionan como ejemplos con las que el monje benedictino ilustraba la tesis defendida en sus discursos.

Sin embargo, no es mi objetivo realizar un exhaustivo análisis cuantitativo o cualitativo de los resultados, sino ofrecer a la crítica un instrumento con el que pueda encontrar nuevos matices para incorporarlos al estudio del pensamiento feijoniano sobre esos asuntos de tema americano que inquietaron al Padre Maestro.

BIBLIOGRAFÍA

- CALVO, A., «Feijoo y su concepto de la conquista española de América», en VVAA, *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro. Estudios reunidos en conmemoración del II Centenario de su muerte (1764-1964)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1965, págs. 281-292.
- CARRILLA, E., «Feijoo y América», en VVAA, *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro. Estudios reunidos en conmemoración del II Centenario de su muerte (1764-1964)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1965, págs. 293-310.
- CORBATÓ, H., «Feijoo y los españoles americanos», *Revista Iberoamericana*, 9, Pittsburg, 1942, págs. 59-70.
- FEIJOO, B. J., *Teatro crítico universal*, tomo I, Madrid, Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1726.
- *Teatro crítico universal*, tomo II, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.
- *Teatro crítico universal*, tomo III, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729.
- *Teatro crítico universal*, tomo IV, Madrid, Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro, 1730.
- *Teatro crítico universal*, tomo V, Madrid, Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro, 1733.
- *Teatro crítico universal*, tomo VI, Madrid, Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro, 1734.
- *Teatro crítico universal*, tomo VII, Madrid, Imprenta de la Viuda de Francisco del Hierro, 1736.

- FEIJOO, B. J., *Teatro crítico universal*, tomo VIII, Madrid, Imprenta de los Herederos de Francisco del Hierro, 1739.
- *Suplemento de el Theatro Crítico*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1740.
- FILGUEIRA VALVERDE, J., *El Padre Feijoo y los españoles americanos*, Pontevedra, Gobierno Civil/ Diputación Provincial/ Ayuntamiento, 1971.
- MILLARES CARLO, A., «Feijoo en América», *Cuadernos Americanos*, 111: XV, México, 1944, págs. 139-160.
- PÉREZ BUSTAMANTE, C., *España y sus Indias a través de la obra de Feijoo*, Madrid, Instituto de España, 1965.
- TUDISCO, A., «América vista por Feijoo», *Cuadernos del Idioma*, núm. 5, Buenos Aires, 1964, págs. 67-76.
- VARGAS MARTÍNEZ, G., «Introducción a Feijoo, apologista de la América», *Cuadernos Americanos*, vol. 6, México, 1992, págs. 214-229.

CAPÍTULO 18

Editar en España e Italia en el siglo XVIII: el Bowles de José Nicolás de Azara

NOELIA LÓPEZ SOUTO
Universidad de Salamanca

Este trabajo pretende indagar en las diferentes concepciones del ente *libro* que se manifiestan en un mismo personaje en función de los dos grandes espacios editoriales con los que este mantuvo relación y en los que participó activamente; a saber, Italia y España o, más en particular, la Stamperia Reale de Parma dirigida por el amigo Giambattista Bodoni frente a la Imprenta Real de Madrid. Para esto nos basaremos en el caso de las publicaciones española e italiana de la *Introducción a la historia natural y geografía física de España* del irlandés William Bowles, edición de José Nicolás de Azara.

El editor en cuestión, Azara, fue un diplomático aragonés establecido en Roma durante la segunda mitad del siglo xviii, primero como agente de Preces y, a partir de 1784, como embajador. Bibliófilo, coleccionista de arte e intelectual interesado en las ciencias, la Antigüedad y la arquitectura, José Nicolás mantuvo una estrecha relación con el mundo del libro, bien como editor y autor, bien como supervisor o responsable de su materialización en la imprenta. Ya en España —antes de 1766— se había introducido en el ámbito de la cultura escrita, pues atesoró una rica biblioteca de manuscritos e incunables y dio a luz una edición anotada de las obras completas de Garcilaso, cuyas páginas in-4º se preocupó de cuidar cerca de las prensas. Pero, sin duda, alcanzó su máximo protagonismo en el panorama e historia del libro durante su etapa italiana, como mecenas y colaborador estético-editorial en la producción tipográfica de Giambattista Bodoni.

Por lo que se refiere a la *Introducción a la historia natural*, la primera edición es la española de 1775, en cuyo texto ya intervendría Azara como editor¹. Pero la que aquí nos interesa es la publicada en la Imprenta de la Gaceta en 1782, en la que el diplomático se habría implicado con mayor ahínco y conciencia editorial. Debido al agotamiento de ejemplares de la prínceps española, Azara (o Azara y Llaguno, como afirma Sánchez Espinosa) cree «necesario reimprimir la obra de Bowles»² y, con esta ocasión, elabora una nueva edición tras las correcciones a la traducción francesa del vizconde Flavigny³ y a partir de la traducción al español de los originales que Bowles le habría enviado. Sobre estos detalles José Nicolás nos informa en el Prólogo⁴, donde también recoge las siguientes palabras:

Si yo estuviese en Madrid y viviese todavía Bowles, acaso trataría de que se refundiese, aunque no lo tenga por necesario. Pero ahora ha sido preciso conten-

¹ En J. I. Tellechea, «Azara y la edición de las obras de A.R. Mengs. Interpolaciones de Llaguno y Amírola», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 35, 1972, pág. 62, puede leerse una carta a Azara, con fecha del 15 de enero de 1781, en la que Bernardo de Iriarte confiesa: «A la verdad que tienes destino de trabajar en obras ajenas de difícil lucimiento y cuyos autores ignoraron el arte de hablar y de escribir, sin cuyos requisitos no se pueden componer libros. La obra de Bowles [1775] y la de Mengs corren parejas en carecer de orden y método, como en los defectos de gramática, propiedad y estilo». G. Sánchez Espinosa («La obra del naturalista Guillermo Bowles y la política editorial del gobierno ilustrado», *Dieciocho*, núm. 25, Virginia, 2002, págs. 256-258) explica cómo Bowles ofrece su manuscrito en francés al gobierno español y Grimaldi., primer Secretario de Estado, ordena que sea traducido y publicado en España a expensas del Rey. Bernardo de Iriarte, mano derecha de Grimaldi, se dirigió al naturalista Casimiro Gómez Ortega para esta empresa. Sin embargo, y pese a que la traducción que este preparó constituía, más bien, una recreación y ampliación del texto de Bowles, Iriarte habría advertido en ella un problema principal: su mal estilo. Así pues, para solventar esta deficiente redacción y para volverla más atractiva y elegante, Iriarte debió de pensar en su amigo Azara, entonces de permiso en Madrid hasta junio de 1776. Gabino de Mena sacará a la luz la edición del Bowles de José Nicolás de Azara en diciembre de 1775. De este libro le envía un ejemplar a Bodoni el 1776-VIII-29, considerándose autor de su escritura (habría de reescribirlo por completo).

² Al contrario de la prínceps, este proyecto editorial no parece ponerse en marcha a petición del gobierno, sino por iniciativa personal de Azara (¿y Llaguno?). De hecho, en mayo de 1781 Llaguno se dirige a Floridablanca y le informa de que el impresor Gabino de Mena, al que Azara había remitido algunas correcciones del Bowles, deseaba sacar una segunda edición, revisada y con adiciones, dado que los ejemplares de la primera se habían agotado y era un libro muy demandado y rentable. A juzgar por los retrasos de la obra en la Imprenta Real, el interés de De Mena por obtener el permiso del gobierno para reimprimir el libro e ingresar con esto beneficios económicos puede cuestionarse. Tal vez Azara (y Llaguno) solo se escudó en la supuesta solicitud del impresor para volver a sacar a la luz una empresa, con patrocinio oficial, de la que se sentía protagonista. Desde Roma, Azara habría contado con su amigo Llaguno, establecido en Madrid, para coordinar el asunto y, en especial, para controlar el tratamiento del manuscrito en la Imprenta Real. Cfr. Ídem, págs. 259-260.

³ W. Bowles, *Introduction a l'histoire naturelle et a la Géographie physique de l'Espagne*, París, Chez L. Cellot & Jombert Fils, 1776, in-8°.

⁴ W. Bowles, *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, Madrid, Imprenta Real, 1782, pág. [3].

tarme con mudar la colocación de algunas cosas, añadir varias notas y retocar el estilo, resucitando algunos nombres científicos usados antiguamente en España.

En concreto, esta cita pertenece a la primera carta («Roma 7 de junio de 1781») que, junto a otras tres, compone el prólogo del nuevo Bowles. Así pues, la intervención de Azara en la obra de 1782 como «editor protagonista» resulta evidente: como señaló Sánchez Espinosa⁵ siguiendo un inciso del editor en la propia *Introducción a la historia natural*⁶, José Nicolás no efectuó una traducción literal de los originales en francés sino que mejoró su expresión y estilo, acomodó las explicaciones para un público más amplio, reordenó los artículos, fusionó otros y, presumimos, manipularía contenidos del texto con adiciones o supresiones. Además, encabezó la obra con un prólogo epistolar de creación propia y, en él, aunque alude brevemente al proyecto editorial de 1782, evita nombrar a Llaguno, posible responsable de la última carta prologal —dado que, desde Madrid, podía contactar fácilmente con la viuda de Bowles— y, como ya había ocurrido dos años antes con el Mengs, coordinador y supervisor de los trabajos en la imprenta. En este sentido, gracias a una misiva de Llaguno a De Mena podemos documentar y conocer las instrucciones materiales que el político alavés le transmitió al impresor y tras las que, muy probablemente, se halle la voz de Azara: referencias al tamaño, la clase de papel, los tipos que debían emplearse (los Baskerville de la «Vida» de Mengs), el interlineado, la creación de grandes márgenes y detalles acerca del cuidado técnico de la impresión, como la composición recta de las líneas o el buen estado de los tipos. Llaguno incluso ordenará que le envíen unas pruebas de imprenta para juzgar él mismo la estética de la página⁷. Al margen del control de la evolución de los trabajos en la imprenta, impidiendo que se ampliasen los retrasos, Llaguno cumplió a la perfección su papel de mediador entre Azara y el mundo de la imprenta madrileña, copiando a limpio los papeles con las correcciones que Azara le remitió y que él transmitió al impresor don Gabino, insistiendo en el cuidado material de la impresión y dando pautas neoclásicas para la representación material del libro, esmero en la corrección textual y estética que seguro le había compartido y rogado su amigo Azara.

La segunda edición madrileña del Bowles, in-4^o y con una portada que mezcla tipografías, estilos y tamaños de letra, se concluye en la imprenta antes de diciembre de 1782⁸ (Azara habría enviado el manuscrito a Llaguno en mayo de 1781 y este le habría entregado una copia del original a don Gabino en

⁵ G. Sánchez Espinosa, ob. cit., pág. 262.

⁶ W. Bowles, ob. cit., págs. 44-47.

⁷ Carta de Llaguno a Gabino de Mena transcrita por G. Sánchez Espinosa (ob. cit., pág. 260).

⁸ Ídem, pág. 260. En este trabajo Sánchez Espinosa afirma que el libro completó su publicación en febrero de 1783. No obstante, Azara le anuncia a Bodoni, ya en carta del 1782-XII-05, que la edición madrileña está ya acabada y a punto de salir a la venta: «Un di questi giorni si pubblicherà in Madrid la reimpressione di quest'opera, che è finita da molti giorni».

junio⁹). En palabras de José Nicolás de Azara, resulta una edición «puramente mercantile perché si trata di fare comune un'opera che non ha altro oggetto che l'utilità pubblica»¹⁰; en cambio, con esta valoración *il Cavaliere* se muestra más conciliador y satisfecho que con la edición matritense del Mengs, para la que, quizá, guardaba mayores expectativas¹¹. Ahora bien, este libro no tendrá parangón con la edición parmense de la que Bodoni envió las primeras pruebas el 1 de diciembre de 1782 (tras unas muestras remitidas el 10 de noviembre)¹² y que habría completado ya en octubre de 1783¹³. En este caso, la traducción al italiano corre a cargo de Milizia, que ya a finales de agosto de 1782 ha avanzado mucho en el trabajo, presumimos, sobre el mismo manuscrito que Azara había enviado a Madrid y que Llaguno copió con rapidez para devolvérselo al diplomático (entre mayo y junio)¹⁴. Es en esta misma fecha, finales de agosto¹⁵, cuando Azara le plantea a Bodoni el negocio relativo a su impresión: dado que desea realizar una edición práctica, «di uso e non di magnificenza», le ruega a Bodoni que sea sincero en su decisión y, en el caso de asumir la empresa (con sus gastos), que no menoscabe sus intereses, pues de lo contrario se la entregará al impresor de Bassano, Giambattista Remondini, que «è il più a propósito per questo effetto», tratándose de una impresión mercantil¹⁶. Sin embargo, Giam-

⁹ Deduzco estas fechas a partir de las cartas reproducidas por Sánchez Espinosa (ídem, pág. 259-260).

¹⁰ Carta de Azara a Bodoni del 1782-IX-05.

¹¹ La proximidad y autoridad que Llaguno pudo tener esta vez sobre la imprenta, dado que Floridablanca había delegado en él las directrices sobre el Bowles para De Mena, hubo de influir positivamente en el cuidado de la edición y en su resultado final. No obstante, si bien los tipos se muestran menos gastados que en la impresión del Mengs de 1780, se mejora la calidad de su papel y se reducen los descuidos técnicos, lo cierto es que ambas publicaciones no divergen tanto y las dos se mantienen en una línea editorial semejante, básica y comercial.

¹² Véanse las cartas de Azara a Bodoni del 1782-XII-12 y 1782-XI-14.

¹³ En carta del 1783-X-30, Azara agradece a Bodoni el envío de un primer ejemplar de la *Introduzione alla storia naturale* de Bowles, que le regala a Milizia en compensación por sus trabajos de traducción y corrección del libro. Además, José Nicolás le ruega a Bodoni que mande un ejemplar a Eugenio Llaguno, su colaborador en España con la publicación del Bowles madrileño de 1782.

¹⁴ Es probable Milizia y Azara ya hubieran planeado la versión italiana, e incluso hubieran comenzado con la traducción, antes de enviar el original español a Madrid. Por eso Llaguno, advertido por José Nicolás de la necesidad del manuscrito en Roma, se habría apurado en realizar una copia para el impresor don Gabino. Cabe indicar, además, que en el prólogo añadido por Milizia a la versión italiana, el arquitecto se atribuye la iniciativa (W. Bowles, *Introduzione alla storia naturale e alla geografia fisica di Spagna*, Parma, Stamperia Reale, 1783, pág. XVI). Las palabras «Milizia si diverte a tradurre il mio libro della storia naturale di Spagna», en carta de Azara a Bodoni del 1782-VIII-22, sugieren que no es él el entusiasta de la idea. En otra misiva del 1782-IX-05, José Nicolás le confiesa al tipógrafo que «non ho in questo particolare impegno ed è il nostro Milizia che si è acinto a questa impresa».

¹⁵ Carta de Azara a Bodoni del 1782-VIII-22.

¹⁶ Remondini estaba trabajando entonces en una nueva stampa del Mengs. El diplomático le da cuenta a Bodoni del proyecto editorial del impresor de Bassano, «un'edizione cativa a bonissimo mercato», en carta del 1782-IV-25. Considera a Remondini un impresor vulgar, pero útil para producir libros baratos y populares.

battista Bodoni acepta la propuesta de imprimir el Bowles y Azara, halagado, le agradece la atención en carta del 1782-IX-05, por «quanto si eccede sempre in favorirmi». Por este mismo correo le envía el manuscrito de la obra, preparado por Milizia, y el resto dos semanas después, en carta del 1782-IX-19 (salvo un inventario de plantas de España del que le habla el 1783-V-08)¹⁷. Además, el diplomático español le pide a Bodoni que le vaya mandando las pruebas porque «così puotrò vedere io la traduzione che ancora non conozco, benché fatta in casa mia». Puede asegurarse, pues, que el texto es obra de Francesco Milizia, que asimismo actuará como corrector de las pruebas. Con todo, es Azara quien se ocupa de estas correcciones entre febrero y el verano de 1783 (en carta del 1783-IX-11 ya se envían folios «corretti dall mio Milizia»), si bien, como le expone a Bodoni en reiteradas ocasiones, él solo puede corregir el texto «nel senso, mentre per ciò che riguarda la lingua Lei deve fare tutto» (Milizia se ausentó de Roma desde marzo debido al mal estado de su padre, a punto de fallecer). Así pues, intervienen con correcciones en el texto final el propio Milizia, Azara e, incluso, Bodoni.

En lo concerniente a la edición material de la obra, Azara insiste en que desea un libro sencillo y nada magnífico: «pulito, elegante, corretto e niente di più»¹⁸; «una edizione andante è ciò ch'io desidero e ciò che merita l'opera e niente di più»¹⁹. Si se respeta este equilibrio entre las dos vertientes del libro (contenidos y presentación material), para las restantes decisiones de formato, tipografía, papel, *mise en page*, etc. El español concede a Bodoni absoluta libertad; todavía más que en el Mengs, donde se preocupa por la ordenación de los tratados, por el grosor de los tomos o comparte sus apreciaciones sobre la realización de dos volúmenes, la tipografía elegida e, incluso, una vez publicado, le recomienda mejorar el papel empleado en sus trabajos tipográficos²⁰. Con el Bowles, por lo tanto, desde el comienzo le deja claro a Giambattista que deposita en él toda la confianza y autoridad sobre la presentación material

¹⁷ Por lo que se refiere a este elenco, Azara alude a él como «un piccolo catalogo delle piante di Aragona, mia patria, che occuperà al più due o tre pagine e che si vuole omettere se si vuole» y, como tal, no figura en la edición bodoniana, ni en las otras anteriores. No parece que se refiera a la nómima descriptiva, «Di alcune piante di Spagna», que el impresor coloca en último lugar y que también se halla en las ediciones previas del Bowles, pues, frente a la brevedad anunciada de la serie aragonesa, esta lista de plantas ocupa más de 20 páginas.

¹⁸ Carta de Azara a Bodoni del 1782-IX-05.

¹⁹ Carta de Azara a Bodoni del 1782-X-27. José Nicolás llega incluso a considerar una muestra de imprenta que Bodoni le remite en octubre de 1782 «troppo bella» (1782-X-27) para su libro y para la idea que concibe sobre la representación material de este, acorde siempre a la función y condición de la obra.

²⁰ En carta a Bodoni del 1780-X-31, Azara insta al director de la Stamperia Reale a mejorar la fabricación y calidad del papel que utiliza para sus ediciones. El español, es cierto, confía en las decisiones de Bodoni; pero, cuando puede y, precisamente, porque cree y advierte su potencial, procura estimular el desarrollo creativo del impresor para incluirlo entre los grandes de la historia del libro.

del libro: «Lei lo stampi in un tomo in-4^o o in due in-8^o, tutto è eguale. Operi con piena libertà»²¹ o «Lei ne faccia ciò che gli piaccia»²².

Ahora bien, dado que Azara tenía en mente desde hace tiempo la atrevida y radical idea de suprimir los desniveles causados en la página impresa por la alternancia de mayúsculas y minúsculas²³, intenta convencer al director de la Stamperia para que experimente con este libro, puesto que no es una publicación que le interese especialmente ni debe acogerse a un compromiso de belleza porque la imagen del libro deba honrar a un autor o amigo y, en esas circunstancias, no cupiera arriesgarse. En este caso, en cambio, «poco si rischiarebbe di farne una prova in un libracio come il mio»²⁴ porque, insiste, «il libro importa tanto poco che si puole mettere a qualsisia rischio»²⁵. En efecto, José Nicolás de Azara, intelectual y hombre de *buen gusto* —basado este en las nuevas teorías estéticas, en su biblioteca de bibliófilo, en sus colecciones de arte clásico o en su interés por los hallazgos arqueológicos grecolatinos que tenían lugar en Roma y que él mismo patrocinó— ofrece a Giambattista Bodoni sólidos y variados argumentos para incitarle a la experimentación formal con el Bowles. En su opinión, abolir las mayúsculas contribuye a la belleza de las páginas, pues otorga uniformidad a las líneas de texto y solo con una al inicio de cada párrafo será suficiente para clarificar la lectura, siempre que los puntos separen las oraciones con nitidez. Él es consciente de que su parecer atenta contra la costumbre, pero toda novedad implica un riesgo y resulta polémica. Refuerza este razonamiento de no temer a los juicios del público con el ejemplo de Aldo con su novedoso carácter cursivo, que hubo de recibir también críticas y oponerse a la tradición *correcta* de la letra redonda; y, sin embargo, Aldo Manuzio es el nombre de uno de los grandes tipógrafos de la historia. Azara defiende la innovación de la mano de la razón, la novedad argumentada, e incide en la bondad e inocuidad del acto de probar:

In tutte le novità succede lo stesso, ma bisogna badare alla ragione e non alle ciarle. Chi sa che, se Lei stampasse il mio libro senza nessuna maiuscola, il Suo credito non autorizasse questa moda e l'introducesse da per tutto, facendo così una specie d'epoca nell'ortografia? Si puotrebbe provare in un foglio per vedere ch'effetto fa e non sarebbe gran male il rifarlo quando non piacesse²⁶.

Añade, asimismo, el argumento a los antiguos: «le belle iscrizioni antiche, tutte di caratteri uguali, senza alti né bassi» o «quei preziosi manoscritti greci o romani scrissi con lettere quadrate». Azara, con estos juicios, está inculcándole a Bodoni ideales neoclásicos de candente actualidad en los tratados estéticos de

²¹ Carta de Azara a Bodoni del 1782-IX-05.

²² Carta de Azara a Bodoni del 1782-IX-19.

²³ Refiere por primera vez a Bodoni esta idea en carta del 1781-II-15, con motivo de la proyección del Mengers in-fol. por iniciativa de Magallón.

²⁴ Carta de Azara a Bodoni del 1782-IX-19.

²⁵ Carta de Azara a Bodoni del 1782-X-03.

²⁶ Carta de Azara a Bodoni del 1782-X-03.

las artes y la arquitectura; grandes teóricos como Winckelmann, Laugier, Lodoli o el mismo Milizia. Consciente o no, Azara está equiparando la tipografía a una obra de arte que el tipógrafo, como el arquitecto, diseña, construye y presenta en un espacio (los blancos de la página o la ciudad neoclásica, que aspira a la belleza del todo y sus partes, sin perder de vista la funcionalidad, la razón y el placer sensorial del receptor). José Nicolás no ignoraba el potencial técnico, intelectual y artístico de su amigo Giambattista; podía dejar que todo siguiese su curso normal y todo se hiciese a criterio del impresor, como ya le había autorizado, pero, aunque el libro que se obtendría sería bello y elegante, no saldría de la línea editorial que hasta ahora había firmado sus publicaciones. Azara le estaba proponiendo el reto de superarse a sí mismo, de mirar más allá y de arriesgarse a materializar, en tipos, los conceptos que los teóricos exponían en sus tratados o las líneas puras y elementales que desprendían las obras clásicas, esculturas, templos e inscripciones. Dicho todo esto, Azara lanza una última carta de doble filo, transigente y provocadora a la vez:

Vostra Signoria lo faccia o non lo faccia, niente importa. Basta che veda della mia debolezza di stomacho che non puole digerire quegli alti e bassi, né il torto che si fa all'ultima lettera di un período, che ha tanto diritto per essere grande quanto la prima²⁷.

Y el tipógrafo recogió el desafío. Ese mismo mes de octubre le envió al agente de Preces en Roma unas muestras impresas solo con letras mayúsculas. Azara captó el malentendido y, en carta del 1782-X-27, le aclaró a Bodoni que la referencia que había hecho a las escrituras antiguas en capitales se justificaba por el efecto de igualdad entre las letras; en cambio, su voluntad era suprimir todas las mayúsculas e impulsar una escritura uniforme en minúsculas, puesto que es «quell'uguaglianza che rende bella una stampa»²⁸. Por fin, por el correo del 1782-XI-14, José Nicolás da cuenta de una muestra del Bowles impresa según sus indicaciones: «A me mi pare così bella che non puol essere di più». Aunque el tipógrafo le había enviado, para cotejar, una impresión tradicional, con mayúsculas y minúsculas, Azara se decanta sin dudar por la estampa que suprime las mayúsculas e invita al amigo a continuar con la impresión del libro, pues considera, además, que la novedad agrada al público pese a ser contraria a la «moda universale»; y puntualiza, para desautorizar a la costumbre como criterio estético frente a la razón: «chi dice moda, dice il contraddittorio del senso comune». Así pues, la edición del Bowles sale en 1783 de la Stamperia bodoniana, en dos volúmenes in-8º, tras una atenta labor de corrección de sus pruebas y una activa participación de José Nicolás de Azara en la faceta material del libro

²⁷ Carta de Azara a Bodoni del 1782-IX-19.

²⁸ De hecho, Azara le propone componer una portada toda en caracteres minúsculos, pues, si les desagrada el efecto, «il male non sarà grande» (1782-X-27). Si realizaron la prueba, no debió satisfacerles, dado que la portada del Bowles bodoniano se presenta uniforme, sí, pero toda en mayúsculas con ligeros juegos de tamaños.

—que concibe, para el amigo Giambattista, como un experimento tipográfico, saludable para la ruptura de la ‘normalidad’ perfeccionista del impresor, cuyo trabajo ciertamente se ejecutaba sin tacha aunque, hasta ahora, siempre sobre una acomodada línea editorial parmense— será recibido como un producto bello, al tiempo que, para otros, supondrá un gran escándalo²⁹. En cualquier caso, esta experiencia, quizá, está detrás del Anacreonte de 1785³⁰ estampado todo en caracteres mayúsculos y que Bodoni dedica, precisamente, a su amigo y consejero Nicolás de Azara.

En conclusión, ¿cuáles son las diferencias a la actitud tipográfico-editorial de José Nicolás en función de los espacios de gestación o proyección del libro, España e Italia? La distinta situación político-cultural y socioeconómica entre Madrid, por un lado, y Parma, por otro, se expresa materialmente en la representación del ente libro, compuesto por la obra que contiene y la propia presentación física como objeto. La concepción ideal del libro para Azara se manifiesta en su colaboración con Bodoni porque contempla el equilibrio perfecto entre contenido y continente, la corrección y calidad del texto junto a la belleza tipográfica y material del libro. Sin embargo, cuando Azara publica en España este equilibrio resulta insostenible y, aunque se sirve de Llaguno para cuidar la corrección de las pruebas y el trabajo en la imprenta, se trata de proyectos controlados y financiados por la Corona, de modo que la capacidad de intervención en el plan editorial resulta menor que en una iniciativa más particular (sin directrices oficiales para cuestiones que competen al profesional de la Imprenta), con el amigo Bodoni, con el que se atreve —incluso— a experimentar. El libro editado en Italia, para Nicolás de Azara, se construye en las prensas a partir de un texto: procura ofrecer un producto completo que combine utilidad y belleza, así como portador de una firma estético-editorial que mira hacia un mercado internacional y de bibliófilos. En cambio, en el libro editado en España se impone la importancia del contenido que se desea difundir a nivel nacional y, aunque también se busca transmitir un mensaje hacia Europa, este se apoya sobre el texto en sí mismo o sobre el autor de este texto —los contenidos útiles para el progreso de las ciencias, el saber o la propaganda de la Corona—. El libro, en estos casos, no se construye en las prensas, sino que estas actúan como mero instrumento para vehicular una obra útil a la instrucción pública y a la imagen de la política borbónica.

²⁹ En carta a Bodoni del 1784-II-05, Azara le expresa su indiferencia por la incompreensión del duque de Villahermosa hacia el ejemplar recibido del Bowles. No obstante, cabe señalar que Bodoni realizó una emisión en carta *azzurra* de 100 ejemplares, 50 de los cuales se imprimieron al gusto tradicional, con las mayúsculas; una serie muy rara y preciada en la que Giambattista —que no pierde de vista el interés comercial— da cabida a la innovación y al gusto tradicional, así como al bibliófilo en búsqueda de exclusividad y diferencia.

³⁰ H. C. Brooks, *Compendiosa bibliografia di edizioni bodoniane*, Florencia, Barbèra, 1927, pág. 53.

BIBLIOGRAFÍA³¹

- BOWLES, W., *Introduction a l'histoire naturelle et a la Géographie physique de l'Espagne*, París, Chez L. Cellot & Jombert Fils, 1776.
- *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, Madrid, Imprenta Real, 1782.
- *Introduzione alla storia naturale e alla geografia fisica di Spagna*, Parma, Stamperia Reale, 1783.
- BROOKS, H. C., *Compendiosa bibliografia di edizioni bodoniane*, Florencia, Barbèra, 1927.
- TELLECHEA, J. Ignacio, «Azara y la edición de las obras de A.R. Mengs. Interpolaciones de Llaguno y Amírola», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 35, 1972, págs. 45-68.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, G., «La obra del naturalista Guillermo Bowles y la política editorial del gobierno ilustrado», *Dieciocho*, núm. 25, Virginia, 2002, págs. 255-280.

³¹ Las cartas Azara-Bodoni citadas en este artículo se transcriben a partir de los originales localizados en el Archivo Bodoni de la Biblioteca Palatina (Parma) y podrán consultarse en breve en el portal digital *Biblioteca Bodoni*, <bibliotecabodoni.net>.

PARTE V
EDAD DE PLATA ESPAÑOLA,
GUERRA CIVIL Y EXILIO

CAPÍTULO 19

Cartografía de una ciudad de tinta: el papel secundario en *La Regenta* a partir de los espacios interiores y exteriores

LAURA GARCÍA SÁNCHEZ
Universidad Autónoma de Madrid

El interés de Leopoldo Alas por la creación de un complejo entramado que explicara la influencia de la sociedad en el individuo requería de un detallado estudio moral que recorriese todas las capas que conformaran el entorno del mismo. Los acercamientos de Galdós hasta la fecha habían resultado insuficientes o incompletos porque, como el propio Clarín declara en su célebre crítica a *Tormento*, aún restaba algo por estudiar en la literatura española: los «interiores ahumados». Dichos interiores ahumados no eran más que «interiores de almas, interiores de clases, de instituciones»¹.

El concepto de novela «río», al que Clarín hace referencia en el debate naturalista celebrado en el Ateneo a comienzos de 1882, se hallaba en plena ebullición dentro de las páginas aún inéditas de *La Regenta*. En sus intervenciones, el futuro novelista equiparó al determinismo con el movimiento de un río que «tiende a buscar el centro de la tierra, pero su dirección resulta de la oposición entre la atracción que lo mueve y los obstáculos que se oponen a ella» para agregar que dicho determinismo «obliga [...] a renunciar a la presentación de tipos y tratar con caracteres humanos, rodeándolos de un mundo tan real como ellos, para que estén influenciados como en la vida y para que el natural desarrollo de la

¹ L. Alas, «Sermón perdido (crítica y sátira)», *Alas Clarín. Obras completas. IV Crítica (primera parte)*, Oviedo, Ed. Nobel, 2002, pág. 518.

acción pueda transcurrir, según lo que Taine llamaba “la logique du milieu”². La aplicación práctica de esta teoría se encuentra en consonancia con la superposición de mundos con la que Tomás Albaladejo caracteriza a la novela frente al relato breve, la novela corta o el cuento, subgéneros en los que hasta la fecha se habían satisfecho las inclinaciones literarias del zamorano. De acuerdo con los planteamientos de Albaladejo, la estructura de la novela vendría a corresponder con la de un «conjunto referencial correspondiente a una armazón de mundos de la que forma parte una serie numerosa de mundos de personajes con suficientes consistencia semántica, esto es, mundos no esquemáticos»³. Este sostén estructural deja de ser una propuesta para convertirse en toda una realidad de la narrativa clariniana. Frente al tratamiento superficial que cabría presuponer ante esta multiplicidad semántica de los mundos del relato, Alas logró llevar a la práctica la individualización de un amplio conjunto de personajes de segunda fila encargados de completar, adelantar y hacernos comprender las personalidades de cuatro seres que sobresalen en el interior del mismo y que llevan el peso de la sencilla trama argumental: Ana Ozores, Fermín de Pas, Álvaro Mesía o Víctor Quintanar. De esta suerte, «la descripción de la armazón de mundo de *La Regenta* daría como resultado los mundos de Ana Ozores, de don Fermín de Pas, de Álvaro Mesía, de don Víctor Quintanar, etc., todos ellos constituidos por un amplio conjunto de submundos»⁴.

Tomando como punto de partida el caserón de los Ozores, nos topamos con personajes tan dispares como Petra o Tomás Crespo. A la función antagónica de la doncella se opone el soporte emocional y económico desempeñado por el mejor amigo de don Víctor. A propósito de la criada, debemos poner de relieve que el primer lugar en el que se nos presenta no es otro que la alcoba de su señora. Este hecho resulta determinante para advertir la inclusión de Petra en el mundo íntimo de la Regenta, así como la información privilegiada que va a compartir con el narrador omnisciente. La naciente complicidad entre la criada y Ana se torna rápido en una campaña estratégica de desprestigio de la rubia azafranada a partir de procedimientos cotidianos. Es así como algunos objetos y prendas del caserón de los Ozores constituyen parte del trabajo instigador de Petra en el descrédito de la imagen de la Regenta. Tal es el caso del destrozo de la maquinaria de caza de don Víctor por parte de Ana en el décimo capítulo, utilizado por la hábil sirvienta para crear una situación de malestar en sus señores y aumentar, a causa de la información privilegiada que posee, su dominio sobre ellos a través de la ironía y la fingida humildad. Este tipo de circunstancias, además de satisfacer los intereses de Petra, suponen auténticos símbolos de la insatisfacción de su señora y dan rienda suelta a las cavilaciones y abundantes reflexiones proféticas, al mismo tiempo que refuerzan la construcción de una imagen perversa, inte-

² S. Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 322.

³ T. Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Murcia, Universidad de Alicante, 1998, pág. 305.

⁴ Albaladejo, ob. cit., pág. 305.

resada y libertina del personaje. La recopilación de ciertos objetos y evidencias se retoma de una forma activa a partir del capítulo xvii. El narrador no pone ya reparos en mostrar la labor conspirativa de la doncella, que no duda en espiar a doña Ana durante la conversación que mantiene con don Fermín en el porche del viejo caserón. El guante morado que Frígilis encuentra a la mañana siguiente en el jardín de los Ozores supone un incentivo para la criada, ya que inventa una intencionada y poco creíble excusa (que el guante no pertenece a canónigo alguno, sino a doña Ana) en aras de favorecer con esta mentira los «tapadillos» de su ama y obtener así algunas gracias de su parte. No es hasta el capítulo xxi cuando el lector conoce el destino del guante olvidado por el Provisor, tomado por Petra como una prueba simbólica de su adulterio no consumado. Como consecuencia del radical cambio de actitud de su señora con don Fermín después de la procesión de Semana Santa y su «tratamiento vital» en el Vivero, la joven se ve obligada a modificar el devenir de parte de sus alianzas y a forjar otras que le resultarán también necesarias en sus planes. Su coalición con el Magistral ha de quedar apartada por el momento, aunque no rota, y la ocasión se presenta con la repentina aparición en el Vivero del desesperado clérigo, completamente cegado por los celos ante la proximidad entre Ana y Álvaro. Las ligas que deja olvidadas en la cabaña del leñador como fruto del arrebató amoroso con el canónigo constituyen uno de los símbolos eróticos más comentados de la novela, al tiempo que adelantan el inminente adulterio de la Regenta.

La libertad de movimiento de la doncella en la intimidad del matrimonio nos devuelve al primer espacio referido: las alcobas del caserón. Gracias a esta ventaja, Petra no solo facilita los encuentros de su señora y Mesía sino que, tras informar al Magistral, adelantará el despertador del exregente con el fin de que descubra la traición de su esposa. La secundaria se convierte entonces en el motor del desenlace, extendiendo su influencia desde el espacio doméstico de la servidumbre hasta los rincones más influyentes de Vetusta representados por don Álvaro y don Fermín.

Caso contrario será el de Frígilis, secundario del todo inoperante cuya influencia en el caserón se remonta a la prehistoria del relato y al alejamiento de Quintanar de sus obligaciones conyugales. Don Tomás Crespo, principal confidente de la Ana recién llegada a Vetusta y promotor del matrimonio entre la muchacha y el magistrado aragonés para que esta pudiera escapar de la tutela de sus tías, es un secundario omnipresente en las costumbres del esposo de Ana dada su preeminencia intelectual y su función instructora. Pese a la mayoritaria orientación favorable que don Tomás Crespo ha despertado entre la crítica, voces como la de Ventura Agudiez ya apuntaron que Crespo no escapa de la sátira constante del narrador en su caracterización, en sus intervenciones prehistóricas (al haber sido el organizador del compromiso encubierto entre Víctor y Ana) o en sus discutibles prácticas darwinistas⁵ (tales como el injerto de gallos ingleses en

⁵ J. Ventura Agudiez, *Inspiración y estética en La Regenta de "Clarín"*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1970, pág. 53.

gallos españoles o la inconveniente trampa que atrapa por error a la de Ozores en el despacho de su esposo). Rutherford radicaliza esta postura irónica del narrador y atiende a la vertiente deshumanizadora del darwinismo hiperbólico de Frígilis en su revisión del secundario. El valor negativo de las teorías refrendadas por Crespo se debe esencialmente a su agresión directa sobre el medio natural, pues «tampoco se conforma con observar y amar a la naturaleza. Todo lo contrario: la somete una y otra vez a experimentos científicos o, más bien, absurdamente pseudocientíficos, es decir, la desnaturaliza⁶». Esta obsesión del personaje por la naturaleza y, más concretamente, por la huerta de los Ozores, se revela mediante el episodio del guante. Frígilis ostenta el poder en esos espacios naturales urbanos y se comporta al igual que sus denostados convecinos, de manera que es también arrastrado por esa rivalidad intensa y por el egoísmo que fluyen en la ciudad. En este sentido, la aparición del guante sería entendida como una mera amenaza para el éxito de su exposición de floricultura y no como un riesgo de la excesiva influencia del Provisor en la vida de Ana. Por ello, el agricultor olvida inmediatamente el descubrimiento al escuchar el canto de su jilguero, que ha superado al canario de Quintanar en la absurda competición establecida por ambos. Pero lejos de esa naturaleza urbana, en las solitarias marismas de Palomares o Roca Tajada, Víctor y Tomás encuentran un subterfugio donde poder reflexionar libremente sin soportar el peso constrictor de los muros de la ciudad. El mejor ejemplo de ello es el traslado hacia el entorno natural como método de relajación de la ira inicial del aragonés una vez revelado el adulterio de Ana. Víctor también descubre en Palomares el sosiego necesario para valorar los funestos resultados de un arranque violento y dejarse aconsejar por Crespo. La actividad cinegética que allí se desarrolla y que constituye el principal enlace afectivo entre los dos amigos⁷ pone de manifiesto las dispares visiones que Frígilis y Quintanar presentan sobre ella: para el exregente es un ejercicio de hombre primitivo, mientras que para su fiel amigo supone un método de estudio del medio natural. Sea como fuere, Quintanar se ha ido contagiando de los planteamientos y de las aplicaciones prácticas del estudioso decimonónico hasta culminar el proceso de «frigilización» (dentro de su construcción quijotesca) que imponga una barrera de incomunicación con Ana Ozores.

Atendiendo a otros secundarios que, por su inoperancia, propician o frustran los planes de los protagonistas, no podemos olvidar al Obispo de la diócesis vetustense. A su función de contrapeso cabría añadir la de personaje perteneciente a la categoría de ayudante del protagonista. No en vano, Fortunato Camoirán ha favorecido la llegada de Raíces y su hijo a Vetusta, ha patrocinado la carrera religiosa del joven —al que él mismo ha otorgado el provisorato— y, en la actualidad, permite, ignora o silencia cualquier escándalo en el que su protegido

⁶ J. Rutherford, «Fortunato y Frígilis en *La Regenta*», «*Clarín*» y su obra en el centenario de *La Regenta. Actas del Simposio Internacional celebrado en Barcelona del 20 al 24 de marzo de 1984*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984, pág. 255.

⁷ A. Masip Hidalgo, «El deporte y *La Regenta*», «*Clarín y La Regenta en su tiempo*». *Actas del Simposio Internacional*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987, págs. 635-636.

se vea involucrado. La ira del Provisor en el capítulo XII se presenta como la excusa perfecta para poner de relevancia la ferocidad de don Fermín frente a la fragilidad de su virtuoso valedor. Tras una jornada hostil en la que su madre no ha dudado en prevenirle de los peligros de su próxima relación espiritual con la Regenta y en la que ha tenido que hacer frente a las sibilinas acusaciones del doctor Somoza a causa de la enfermedad de Fulgencia Carraspique, el clérigo «necesitaba arrojar la careta, dar rienda suelta a su mal ánimo, pisar algo con ira...». Se dirigió a Palacio⁸. La rapidez del pensamiento de Fermín, así como la familiaridad con la que alude a la residencia del Obispo, denotan la extensión de su influencia hasta ese espacio que, dadas las convenciones, solo podría visitar bajo el requerimiento del gobernador de la jurisdicción. El Magistral toma este lugar como si de un espacio propio se tratara, aunque le infunde menos respeto que la vivienda familiar, donde la madre es el sujeto dominante y De Pas el objeto dominado. En esta misma línea, Francisco Caudet apuntó que «el palacio episcopal o residencia de Camoirán es, pese a la jerarquía de este, feudo también de don Fermín y lugar más burocrático y administrativo que otra cosa, por lo que su función en el conjunto novelesco no es una función de primacía⁹». La descripción de este palacio episcopal toma más importancia al señalar que este es descrito antes que su principal habitante, el Obispo, lo que nos aportará múltiples pistas para definir ciertos hábitos y gustos de Camoirán. En ella, Rosario Martínez Galán sugiere un estatismo que desemboca en una gradación progresiva en la que las diversas estancias se nos muestran del exterior al interior: el narrador pasa del zaguán al patio cuadrado, del patio cuadrado a la escalera, de esta al corredor, del corredor a la estancia y, finalmente, al salón claro¹⁰.

Pese al cuidado y la suntuosidad que podrían esperarse de un edificio de tamaño dignidad eclesiástica, la fachada del mismo deja al descubierto la subordinación del palacio a otras estancias como la torre de la catedral, lo que nos devuelve, nuevamente, al simbolismo espacial: la torre domina sobre el palacio al igual que el Magistral domina al Obispo. Su decoración no hace sino reforzar la mal disimulada pobreza y debilidad que se esconden bajo el máximo representante de la Iglesia en Vetusta. La mala ubicación de las dependencias del Obispo legitima la aplicación de la teoría de Elisabeth Sánchez, quien concluye que «la disposición espacial parece indicar que el papel social es el más acotado para aquellos que gobiernan Vetusta¹¹». En efecto: Fortunato y sus familiares habitan en una «plazuela húmeda y estrecha que llamaban “La Corralada”», de modo que sus movimientos se encuentran restringidos por otras fuerzas —Paula Raíces y Fermín de Pas—.

⁸ L. Alas, *La Regenta*, Madrid, Castalia, 2014, pág. 437.

⁹ F. Caudet, *Pérez Galdós y Clarín*, Madrid, Ediciones Júcar, 1993, pág. 295.

¹⁰ R. Martínez Galán, «La descripción del escenario en *La Regenta*», en «*Clarín y La Regenta en su tiempo*». *Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, pág. 580.

¹¹ E. Sánchez, «La dinámica del espacio en *La Regenta* de Clarín», *La Regenta de Leopoldo Alas*, Madrid, Taurus, 1988, pág. 376.

Sin embargo, el espacio constrictor cuenta con un reducto de libertad: el salón claro. Equiparable por la liviandad de su decoración exterior con el salón amarillo de la Marquesa o con el salón rosa de doña Petronila Rianzares, don Fortunato «dejaba al Provisor gobernar la diócesis a su antojo; pero en su salón no había de tocar». Este hecho vendría a suponer un pequeño golpe de autoridad y una independencia relativa del Obispo. No obstante, una lectura atenta de la descripción insinúa lo contrario: además de la presencia de los cuadros y grabados del salón del canónigo, protagonizados por féminas bíblicas de conducta reprochable, prosigue la supremacía simbólica de la mujer en la decoración mediante la figura de un Cristo crucificado de marfil situado ante un espejo y justo enfrente de una Virgen marmórea de grandes dimensiones, lo que supone, en opinión de Rutherford, «la continuación irónicamente desarrollada del tema de la dominación del hombre por la mujer¹²». Se trata, por consiguiente, de una introducción altamente irónica que no conduce a una interpretación condescendiente del lector con el personaje eclesiástico, cuyos gustos artísticos y bíblicos dejan adivinar que acepta de buen grado la tiranía que Raíces ejerce sobre él. Más que un contrapeso y una víctima, el Obispo se reivindica como un soporte y un instrumento voluntario de la codicia de Fermín y su madre.

Muy lejos de la inoperancia de los espacios vinculados a Frigilis y don Fortunato se sitúan los emplazamientos ligados a la familia Vegallana. Los espacios propiedad del Marqués y de su esposa juegan un papel clave en la progresiva sugestión de la Regenta y, al mismo tiempo, se convierten en el centro de operaciones y de poder político de Mesía. Las resonancias de *L'education sentimentale* se dejan notar ampliamente en el universo vetustense retratado a partir de la familia Vegallana, correlato de los Dambreuse¹³. La posición preeminente de ambos cabezas de familia, políticos integrados en sistemas arribistas, permite mostrar un ambiente donde el materialismo, el gusto por el lujo y las apariencias remiten a la degradación de una clase cuyo entretenimiento predilecto no es otro que las celebraciones con fines corruptores. Los variados aspectos sociales y narrativos de esta localización espacial interior tampoco están exentos de antecedentes literarios. Amanda Gross-Castilla halla una nueva filiación zoliana en la disposición y en la función semántica del mismo, pues los salones son «un claro reflejo de los salones de Mme. Rougon, mientras que el comedor de esta casa está tomado de *La Curée*»¹⁴ y en ellos se albergaría una clara crítica hacia la putrefacción moral de nobles y burgueses. La ausencia de armonía decorativa en este lugar es prueba inequívoca de la decadencia de la aristocracia y de la degradación estética y moral de sus propietarios.

Dentro del palacio, la estancia predilecta no es otra que el salón amarillo de doña Rufina, centro neurálgico de las tertulias orgiásticas de la alta sociedad

¹² J. Rutherford, art. cit., pág. 261.

¹³ G. Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985, págs.135-136.

¹⁴ A. Gross-Castilla, «Lo que *La Regenta* debe a Émile Zola», «*Clarín y La Regenta en su tiempo*». *Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, pág. 515.

vetustense. En ella, la proliferación de un mobiliario blando y acolchado invita a la comodidad de sus contertulios y a la sugestión sensorial a través de los placeres eróticos. La doble moral prevalece en la oscuridad de la estancia con el objetivo de favorecer la intimidad de sus invitados y de evitar cualquier mirada indiscreta que divulgue lo que allí ocurre. Los juegos amorosos se toleran y, hasta cierto punto, se propician, pero no han de sobrepasar las fronteras de la propiedad privada. La luz que pone fin a la inmoralidad de la sala solo está a disposición de don Álvaro Mesía. Este detalle aparentemente anecdótico es otra demostración de la potestad del jefe del partido liberal en la vida de los Vegallana: él y solo él puede consentir, prolongar o cesar los escarceos amparados en la penumbra del salón amarillo. La gradual presentación de las dependencias de los Vegallana se lleva a cabo mediante un proceso inverso al del palacio de Obispo, esto es, del interior al exterior: salón amarillo, gabinete, despacho, salón de antigüedades, cocina, comedor, huerta, patio y salida a la calle¹⁵. Esta descripción sigue la técnica de desplazamiento, lo que la sitúa muy lejos del estatismo imperante en la del palacio episcopal. Las contrapuestas técnicas empleadas encontrarían su razón de ser en el carácter antitético de los dos espacios y, sobre todo, de los dos protagonistas adscritos a ellos. El palacio de don Fortunato es la sede de las maquinaciones eclesiásticas de don Fermín, mientras que la residencia de los Vegallana constituye la mejor trinchera social y amorosa para don Álvaro.

Por consiguiente, «el palacio de Vegallana hace que todos los personajes pierdan un tanto su modo de ser y se hagan más ligeros, más descocados, más frívolos¹⁶». El Magistral pierde el autocontrol que lo distingue del resto de clérigos en las distintas propiedades de los Marqueses: son el lugar perfecto para sus exhibiciones de virilidad ante la esposa de Víctor Quintanar. Recuérdese el episodio del columpio y el estado de embriaguez con el que el Provisor abandona el banquete celebrado por los aristócratas en el capítulo XIII. En el carácter colectivo de esta celebración, los juicios de Mesía y de Fermín sirven como introducción al segundo gran espacio de seducción de Ana Ozores bajo la jurisdicción de los Vegallana: el Vivero. La libertad de movimientos, la incitación sensorial de la naturaleza y el romanticismo de Anita pueden ser los mejores aliados en la empresa del galán. Así las cosas, la expansión emocional de Ana durante la segunda parte de la obra se acrecienta en las zonas de influencia del Marqués. El traslado del matrimonio Quintanar hasta la finca rural de los Marqueses después de la procesión del Viernes Santo viene instigado por la estrategia de persuasión de Álvaro Mesía. A petición de su ídolo, Paco Vegallana sugiere a su padre que ofrezca el Vivero a Anita como el lugar más apropiado para su recuperación nerviosa. El efecto placebo que el espacio natural produce en la enferma es, a todos los efectos, el deseado por Mesía. La expansión sensorial es también una expansión

¹⁵ R. Martínez Galán, ob. cit., pág. 581.

¹⁶ M. C. Bobes, *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985, pág. 204.

sensual que irradiará en la proliferación de símbolos eróticos que preluden la proximidad de la entrega carnal, como las ya citadas ligas de Petra.

A pesar del previsible desarrollo de los amores en el escenario idílico del «locus amoenus», la exitosa acometida final se ubica en la Arcadia amorosa del galán vetustense: el salón amarillo. Álvaro vuelve a sorprender a su presa en un balcón y la conveniencia de la estancia predilecta de la Marquesa, declarada indiscutiblemente como el núcleo de seducción de la capital provinciana, obra la rendición de la fortaleza inexpugnable. Acabaría aquí la representación de los Vegallana si no fuera por la presencia testimonial de la quinta del Vivero en la muerte de Víctor Quintanar. El que fue escenario de los meses más dichosos del matrimonio conformado por el magistrado y Ana Ozores trueca su erótica función para mostrar las funestas consecuencias de la realidad artificial creada en torno al incauto esposo de la Regenta. La ironía subyacente en la doble función de este espacio, donde erotismo y muerte se conjugan, no es más que la extensión de la duplicidad social de sus propietarios.

En definitiva, y como se desprende del análisis realizado, la influencia sociológica y medioambiental enmarca a los personajes del plano principal y secundario en una compleja cartografía que los ayuda y los corrompe, que los odia y los venera, que los individualiza y los iguala para devolverlos, finalmente, al punto de partida de la cotidianidad. En esta tesitura, todos los secundarios tratados, sin excepción, se mueven en el inmovilismo y en la circularidad temporal que Batjín decretaría para la ciudad provinciana de la novela europea del siglo XIX¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L., *La Regenta*, Madrid, Castalia, 2014.
- «Sermón perdido (crítica y sátira)», *Alas Clarín. Obras completas. IV Crítica (primera parte)*, Oviedo, Ed. Nobel, 2002, págs. 476-661.
- ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Murcia, Universidad de Alicante, 1998.
- BATJÍN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BOBES, M. C., *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1985.
- CAUDET, F.; MARTÍNEZ CACHERO, J. M., *Pérez Galdós y Clarín*, Madrid, Ediciones Júcar, 1993.
- GROSS-CASTILLA, A., «Lo que “La Regenta” debe a Émile Zola», *«Clarín y La Regenta en su tiempo»*. *Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, págs. 505-515.
- MARTÍNEZ GALÁN, R., «La descripción del escenario en “La Regenta”», en *«Clarín y La Regenta en su tiempo»*. *Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, págs. 569-586.

¹⁷ M. Batjín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 479.

- MASIP HIDALGO, A., «El deporte y “La Regenta”», «*Clarín y La Regenta en su tiempo*». *Actas del Simposio Internacional*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987, págs. 629-648.
- RUTHERFORD, J., «Fortunato y Frigilis en *La Regenta*», «*Clarín*» y su obra en el centenario de “*La Regenta*”. *Actas del Simposio Internacional celebrado en Barcelona del 20 al 24 de marzo de 1984*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984, págs. 251-264.
- SÁNCHEZ, E., «La dinámica del espacio en *La Regenta* de Clarín», *La Regenta de Leopoldo Alas*, Madrid, Taurus, 1988, págs. 371-382.
- SOBEJANO, G., *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985.
- VENTURA AGUDIEZ, J., *Inspiración y estética en La Regenta de “Clarín”*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1970.

CAPÍTULO 20

Puente Genil, ¿la «humilde aldea» de José de Siles o el «cielo de zafiro» de Manuel Reina?

EMILIO JOSÉ OCAMPOS PALOMAR
Universidad de Sevilla

VIDAS PARALELAS

El trabajo presente pretende estudiar las poéticas de Manuel Reina y José de Siles a través de la mirada que estos autores dejaron de su pueblo natal, construyendo, a la vez, el paralelismo de su recorrido poético. Ambos nacen en Puente Genil en 1856 y a mediados de los años 70 se encuentran en Madrid. Manuel Reina publica su primer poemario en 1877 (*Andantes y alegros*) y Siles lo hace en 1879 (*Lamentaciones: poesías*). Reina, en este primer libro suyo, dedica el poema «El rey Haraldo Harfagar» a Siles: «A José P. de Siles, notable literato»¹. Es decir, con 20 años ya se conocían. Probablemente antes.

Se inician así en una carrera literaria que les deparará distinta suerte: Reina, que costeará su estancia en Madrid gracias al casamiento con una rica heredera paisana suya, será respaldado por Núñez de Arce (como así muestra la carta que se incluye en *La vida inquieta*, firmada a 29 de octubre de 1894) y más tarde será considerado maestro del modernismo español, mientras que Siles, beneficiario de una herencia de un tío rico, se costeará sus publicaciones con poca repercusión en el lector: «Por la obsesión de escribir renunció a todo y sacrificó los cincuenta años de su vida. Ha dejado veinticinco volúmenes de poesía, de cuentos, de crítica,

¹ M. Reina, *Andantes y alegros*, Madrid, Imprenta de A. Florez y Compañía, 1877, pág. 65.

que no le produjeron una sola peseta ni pondrán una sola hoja de laurel sobre su ataúd pardo y siniestro del hospital. A veces el arte es demasiado cruel; deidad y vampiresa, exige hasta la última gota de sangre de sus pobres ilusos»².

La muerte también unirá a los poetas. Reina fallece el 11 de mayo de 1905 y Siles lo hace seis años después, el 24 de junio de 1911. La noticia de la muerte de Reina adquirirá en Puente Genil «proporciones de homenaje, abriéndose una suscripción popular para la ejecución de un busto del escritor, que se colocaría un año más tarde ante su casa natal»³. Sin embargo, la noticia de la muerte de Siles será todo lo contrario, escueta, y aparecerá ligada a la de Reina. Una muerte, como una vida, a la sombra: «Ayer Manuel Reina; hoy Pepe Siles. En corto espacio de tiempo, Puente Genil ha visto desaparecer dos poetas, hijos suyos, que al abrirse los mismos de gloria, también supieron llevarla a las letras y al pueblo natalicio»⁴. Dicho esto, veamos ahora cómo llevaron las letras al pueblo natal.

PRIMEROS POEMAS. LA HUELLA DE BÉCQUER

En los dos primeros libros de Manuel Reina es donde se hace más visible su gusto por Bécquer, siendo numerosas las composiciones sencillas, pero alternándolas con otras de carácter marmóreo, apuntando al parnasianismo que se dará en su poesía posterior. Santiago Reina López advierte lo siguiente:

Si en *Andantes y Alegros* predominan fundamentalmente los elementos románticos (esproncedianos y becquerianos por lo general) y las aportaciones originales eran más bien escasas, en *Cromos y Acuarelas* la proporción se invierte. El colorismo, faceta en la que Reina destacará como maestro, se puede observar en numerosos poemas. Las influencias de Bécquer y Espronceda (sobre todo la del último nunca abandonará a Reina) son, sin embargo, más difíciles de apreciar. [...] Nos atreveríamos a afirmar que en *Cromos y Acuarelas* ya están esbozadas algunas de las líneas maestras que Manuel Reina va a seguir en el futuro y que conducirán, ineludiblemente, al Modernismo⁵.

Lo que nos interesa anotar de esta primera etapa de Reina es el empleo de los elementos lujosos y exóticos para definir el cielo o el agua. En *Andantes y Alegros* encontramos este recurso para referirse a los ojos: en «Sueños» vemos «esos ángeles de ojos de zafiro»⁶ y en «Un sainete» «reposan sus pupilas de zafiro»⁷.

² E. Carrere, «Retablillo literario», *Madrid Cómico*, núm. 72, 1-7-1911, pág. 7.

³ A. Correa Ramón, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2001, pág. 223.

⁴ Anónimo, [Noticia de la muerte de José de Siles], *El Aviso*, 29-6-1911, pág. 3.

⁵ S. Reina López, *Manuel Reina y su época*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1985, págs. 30-31.

⁶ M. Reina, ob. cit., pág. 12.

⁷ *Ibíd.*, pág. 75. Esta «rica mirada» continuará en sus producciones posteriores: en *La vida inquieta*, en el poema «Leyendo a Byron» leemos «pupilas de zafir» (M. Reina, *La vida inquieta*,

En *Cromos y Acuarelas*, vemos que en «Mayo» «de azul y plata adornada / está la rauda cascada»⁸, en «Petrarca» tenemos «la nube de zafir, ópalo y grana»⁹ y en «Una representación de Otel» el lujo está «en un cielo de nácar»¹⁰.

En cuanto a José de Siles, señala José María de Cossío que «su primer libro, *Lamentaciones* [...] es libro desorientado aunque predomina el influjo de Bécquer»¹¹. No podemos estar más de acuerdo, extendiendo esta afirmación a la primera etapa de Siles (la que podemos concluir con la publicación de *Noches de Insomnio* en 1898). Si en Reina vemos una tibia evocación becqueriana porque su poesía va hacia el parnasianismo, en Siles la influencia es más que evidente: «Y ese canto misterioso / desde ha mucho tiempo yo, / modulando voy dentro, / dentro de mi corazón»¹². Esto es Bécquer. Recordemos:

Yo en fin soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso
de que es vaso el poeta¹³.

¡Sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro¹⁴.

Siles aquí le da forma a la idea, la modula. En realidad, se adscribe a la necesidad becqueriana de materializar la idea: «Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea»¹⁵. Este es solo un ejemplo de la reutilización de Bécquer en *El diario de un poeta*¹⁶, pero habrá casos más llamativos como el paralelismo entre las golondrinas y el amor: «ya vuelven las golondrinas / y también vuelve el amor»¹⁷ o el empleo de imágenes muy cercanas a las del poeta

Madrid, Librería de Fernando Fe, 1894, pág. 112) y en «Desde el campo» «radiantes pupilas de zafiro» (M. Reina, ob. cit., pág. 190); en *Rayo de sol* «[...] despiden mágicos destellos / sus ojos de zafiro y sus cabellos» (M. Reina, *Rayo de sol*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1897, pág. 11) y se nos habla de una virgen de «pupilas de zafiro» (M. Reina, ob. cit., pág. 13); y en *Robles de la selva sagrada* los ojos se funden con la lujosa noche: «azules y argentados son sus ojos / como las estivales noches puras» (M. Reina, *Robles de la selva sagrada*, Madrid, Establecimiento Tip. Sucesores Rivadeneyra, 1906, pág. 70).

⁸ M. Reina, *Cromos y acuarelas*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1878, pág. 10.

⁹ *Ibid.*, pág. 63.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 121.

¹¹ J.M. de Cossío, «El último becqueriano: José de Siles», *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, pág. 452.

¹² J. de Siles, *El diario de un poeta*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, 1885, pág. 10.

¹³ L. García Montero, *Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets, 2001, pág. 362.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 365.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 362.

¹⁶ Para incidir más en esta cuestión, véase J. M. de Cossío, ob. cit., págs. 451-456.

¹⁷ J. de Siles, ob. cit., pág. 46.

sevillano: «Con tu mano de nieve / en torno de tus rizos, / tratabas de asustar los leves pájaros / que te aturdían con sus raudos giros»¹⁸. Imagen que se refleja en esta otra de Bécquer: «¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas, / como el pájaro duerme en las ramas, / esperando la mano de nieve / que sabe arrancarlas!»¹⁹. Siles aprende de Bécquer la concisión y la sencillez poéticas.

Para los dos poetas pontaneses Bécquer es un punto de encuentro, tanto es así que ambos toman la rima VII para componer «La lira rota» (*Cromos y acuarelas*) y «El violín» (*Los fantasmas del mundo*), respectivamente. Aunque, como hemos visto, Siles se va a mantener mucho más en Bécquer que Reina, siendo este hecho el que los lleve por caminos diferentes, Siles girando hacia la poesía realista y el naturalismo social y Reina hacia el parnasianismo.

LA POESÍA REALISTA Y EL PARNASIANISMO

Con *La vida inquieta* se consolida en Reina su poesía parnasiana. A modo de poética funciona su primer poema, toda una declaración de intenciones: «Canta el lujo oriental, los frescos lirios, / los collares de perlas, las escalas / de seda y oro, la radiante gloria, / las tibias noches de zafir y plata»²⁰. Si Reina utilizó el zafiro, la plata o el nácar para definir el agua o el cielo en *Andantes y Alegros* y en *Cromos y acuarelas*, ahora multiplicará esos elementos y los pondrá al servicio de su pueblo. Así nos presenta un «cielo de zafiro»²¹, unas «ondas de zafir y plata»²² o una corriente «de linfa de zafir y voz sonora»²³. Y es que las nubes o el río llegán

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 37.

¹⁹ L. García Montero, *ob. cit.*, pág. 364.

²⁰ M. Reina, *ob. cit.*, pág. 8.

²¹ *Ibíd.*, pág. 15.

²² *Ibíd.*, pág. 47.

²³ *Ibíd.*, pág. 58. En las obras posteriores de Reina se continuarán adornando el cielo y el agua de esta forma: en *La canción de las estrellas* encontramos que las estrellas «como un coro de ninfas nacaradas, / se bañan en las olas de zafiro» (M. Reina, *La canción de las estrellas*, Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, 1895, pág. 9) o que el Guadalquivir a una huerta «palmas de plata, enamorado arroja» (M. Reina, *ob. cit.*, pág. 11); en *Poemas paganos*, concretamente en «El poema de las lágrimas», «esplendores magníficos, brillantes / curvas de plata y majestad divina / muestra su cuerpo escultural de ondina / al salir de las olas murmurantes» (M. Reina, *Poemas paganos*, Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, 1896, pág. 26), y en «El crimen de Héctor» se recurre al siguiente apóstrofe: «¡Oh, noche de zafir!» (M. Reina, *ob. cit.*, pág. 39), además está «la luna nacarada» (M. Reina, *ob. cit.*, pág. 44) y hay un «torrente / de plata y luz donde bebiera Homero» (M. Reina, *ob. cit.*, pág. 48); en *Rayo de sol* aparecen poemas como «La rosa y el ruiñeñor» donde «da la luna, feliz, besos de plata» (M. Reina, *Rayo de sol*, *ob. cit.*, pág. 53), como «Primavera» donde la ninfa «ya convierte en zafiros la onda inquieta» (M. Reina, *ob. cit.*, pág. 56) o como «Al arte» con otro apóstrofe: «¡Oh torrente de plata armonioso!» (M. Reina, *ob. cit.*, pág. 57); en *El jardín de los poetas* se nos presentan versos como «sobre las olas de zafir y plata» (M. Reina, *El jardín de los poetas*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1899, pág. 27), «de la onda de plata y fuego» (M. Reina, *ob. cit.*, pág. 57), «con veste de azul y plata / Guadalquivir la vistió» (M. Reina, *ob. cit.*, pág. 116) o «y mecido por mar de azul y plata» (M. Reina, *ob. cit.*, pág. 129); y en *Robles de la selva sagrada* «aves canoras, de luciente pluma, / llenan el aire de vistosas galas; / y en

a ser en su poesía una metonimia del pueblo: «Al conjuro feliz de tu elocuencia, / cual hermosa visión de azul y plata, / álzase nuestro pueblo delicioso / del fondo de mi espíritu exaltado»²⁴. Dirigiéndose al Genil se está dirigiendo a su pueblo:

¿Sabes, claro Jenil, por qué te adoro?
Porque en tiempos felices tu onda pura
cibió encajes de plata a su hermosura,
velando de sus gracias el tesoro.

¡Jenil divino, en tu raudal sonoro
fulguró luminosa su figura
como cisne de espléndida blancura²⁵,
cual bella ondina de cabellos de oro!²⁶.

En estos versos podemos apreciar el lujo que señalábamos antes, aunque en Reina no todo será «cantar el lujo». En repetidas ocasiones la ostentación se mezcla con la sencillez:

El Jenil con sus ondas de zafiro;
las casas, que semejan palomares;
[...]
las huertas con sus frutos y sus aves,
y la torre gentil del blanco templo,
cuya amarilla cúspide flamea
al sol, como pirámide de oro...²⁷

lagos de zafir, rosas de espuma / abren los blancos cisnes con sus alas» (M. Reina, ob. cit., pág. 13). Asimismo, en este último libro hay dos poemas donde el cielo y el agua se funden: el primero es «Childe-Harold»: «Es noche de azul y plata. / La luna, envuelta en fulgor, su hilo de perlas desata / sobre el mar arrullador» (M. Reina, ob. cit., pág. 61); y el segundo «La muerte de Juan Borgia»: «la luna, en su radioso poderío, / semeja un puente de bruñida plata / sobre las ondas pérfidas del río» (M. Reina, ob. cit., pág. 73). Por otro lado, existen dos poemas en *Robles de la selva sagrada* donde se describe a las musas de dos poetas sobre el lujo del agua: en «La musa de Teófilo Gautier» «en frondoso jardín se alza una diosa / junto a un extenso raudal de azul y plata» (M. Reina, ob. cit., pág. 82) y en «La musa de Gustavo A. Bécquer» «ya, por senda de cipreses, como mariposa, vaga; / y arroyos, fuentes y lagos, / bríndale espejos de plata» (M. Reina, ob. cit., pág. 89).

²⁴ M. Reina, ob. cit., pág. 35.

²⁵ En *La canción de las estrellas*: «[...] Como el cisne / que, al cruzar por el lago cristalino / deja sobre la linfa transparente / una pluma de plata» (M. Reina, ob. cit., pág. 26). A su vez, esta imagen vuelve a repetirse en *Poemas paganos*: «se alejaba la nave voladora, / dejando sobre el agua bullidora / ancha estela de espumas de zafiros» (M. Reina, ob. cit., pág. 41); en *Rayo de sol*: «entre las ondas de cristal y espuma / en que bogan dos cisnes arrogantes / de nacarada pluma / y cuello guarnecido de brillantes» (M. Reina, ob. cit., pág. 8); y en *El jardín de los poetas*: «y al pasar, con sus alas relucientes, / abre en el claro espejo de las fuentes / la golondrina azul surcos de plata» (M. Reina, ob. cit., pág. 23).

²⁶ M. Reina, ob. cit., pág. 85.

²⁷ *Ibíd.*, págs. 35-36.

En «La canción de mi pueblo» encontramos la misma dicotomía que se da en los dos primeros versos del fragmento anterior: «su cielo es de zafiro»²⁸, pero «sus blancos campanarios semejan palomares»²⁹. Incluso, el campanario puede ser a la vez de plata y pobre, como sucede en «La fiesta del Corpus»: «Mientras en el azul se alza y blanquea, / con sus nidos de alegres golondrinas / y sus vibrantes notas argentinas, / el pobre campanario de la aldea»³⁰. Da la sensación de que la sencillez de las cosas mismas se impone y el poeta no puede impedirla por mucho que lo intente. De este modo en «El sueño de una noche de verano» vemos «el blanco campanario de mi aldea, / con su rota veleta cincelada»³¹, en «El campanario de mi aldea» nos encontramos con que todos sus placeres eran «tocar la alegre esquila / del blanco campanario de mi aldea»³² y, finalmente, «En abril» se nos da cuenta de «el pobre cementerio de mi aldea»³³. Por tanto, no todo en la etapa más parnasiana de Reina se debe al estilo ebúrneo, sino que también hay espacio para una poesía sencilla y detenida descriptivamente en lo inanimado, la cual se acerca mucho a la primera etapa de Siles, justo antes de que este descansa en lo animado por una preocupación realista y social.

Centrémonos ahora en José de Siles. Mientras que Reina habla de «cantar el lujo» (aunque, como hemos visto, no cumple del todo su palabra), Siles les dice a los poetas: «¡Oh! Sacerdotes sed, y no orfebristas»³⁴. Este poeta va a rechazar los versos del modernismo exterior o exotista y lo manifiesta acercándose, de alguna manera, a los principios simbolistas:

Al engarzar las rimas, como perlas
de artístico collar, pensad que ornato
exterior no más son de la hermosura
a quien debéis rendir culto.
Líneas o notas, voces o matices
¿qué son sino relieves de la idea?
El lienzo, el mármol, el compás, la estrofa,
¿qué son sino los moldes de lo bello?
Mas, la eterna beldad yace en el alma,
en el alma de todo. Sed los buzos
de la esencia suprema³⁵.

De ahí la sencillez descriptiva que hemos podido apreciar anteriormente y que continuará hasta el final de su obra. En la segunda edición de *El diario*

²⁸ *Ibíd.*, pág. 127.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 128.

³⁰ *Ibíd.*, pág. 147.

³¹ *Ibíd.*, pág. 164.

³² *Ibíd.*, pág. 64.

³³ *Ibíd.*, pág. 143.

³⁴ J. de Siles, *Los fantasmas del mundo*, 2ª ed., Madrid, Imprenta de Felipe Marqués, 1905, pág. 84.

³⁵ *Ibíd.*, pág. 85.

de un poeta vemos cómo el río no es de zafiro, ni de plata ni de nácar, sino de ondas azules:

Por eso, en la transitoria
carrera que perseguí,
hacia el pueblo en que nací
suele volver mi memoria.
Por eso, cual grata gloria,
fuera, en mis penas más graves,
ver, con delicias suaves,
su río de ondas azules,
bordado de abedules
y arrullado por las aves.
Y aspirar los cien aromas
de sus huertas, incensarios;
y admirar sus campanarios
circundados de palomas³⁶.

Por otro lado, Siles coincide con Reina en la primacía del paisaje sobre el paisanaje en *Las primeras flores*, libro de lo que hemos llamado la primera etapa por la influencia de Bécquer. Así en «Adiós a la aldea»³⁷ se despide de la aldea en general y solo del campanario y del río en particular; en «Al río natal», dedicado al «raudal querido»³⁸, se detiene exclusivamente en lo inanimado, como en «la campana / de la humilde y pobre ermita»³⁹; y en «Mi esperanza» lo animado aparece desfigurado, de fondo: «Desde la sagrada ermita / plañe sorda la campana, / que anuncia a los caminantes / en la tempestad la calma»⁴⁰. Sin embargo, adviértase el cambio de los versos anteriores a los siguientes: «Desde la agreste ermita piadoso anciano lleva, / hacia desierta choza, salud al alma enferma»⁴¹. Hemos pasado de lo inanimado que trae la calma a lo animado que cura el alma. Esto sucede en *Los fantasmas del mundo*: los poemas atienden a lo humilde animado como vemos en «El párroco de aldea»: «No hay oro allí en las arcas, ni llave en las despensas, / ni más brocados ricos que la sotana negra. / Y allí, viviendo orando, / su hogar, de humildes piedras, / por mármoles no cambia / el párroco de aldea»⁴². Es decir, el salto definitivo de José de Siles a la poesía realista, y decimos definitivo porque en *Sonetos populares* ya se aprecia un gusto realista, incluso naturalista⁴³, se produce

³⁶ J. de Siles, *El diario de un poeta*, 2ª ed., Madrid, Antonio Marzo, 1905, págs. 173-174.

³⁷ J. de Siles, *Las primeras flores*, Madrid, M. Romero, Impresor, 1898, pág. 11.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 27.

³⁹ *Ibíd.*, pág. 28.

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 30.

⁴¹ J. de Siles, *Los fantasmas del mundo*, 2ª ed., ob. cit., pág. 22.

⁴² *Ibíd.*, pág. 23.

⁴³ Así reseñan el libro en *Revista de España*: «Es la nueva obra de este joven y distinguido escritor, un audaz y felicísimo ensayo del naturalismo en la poesía, reforma que el público

con *Los fantasmas del mundo*. A partir de este libro, Siles pone su mirada en el paisanaje y, concretamente, en los más desfavorecidos, distanciándose así de un Reina que continuará embebido en el paisaje.

La preocupación realista y social de Siles nacerá de su desconfianza en la ciudad moderna y en el progreso material. Siles desconfía de la ciudad porque maltrata al más débil, al humilde. Por tanto, hablará de la explotación del obrero en «Idilio callejero», en «Máquina de hierro y máquina de carne», en «El calavera y el obrero», en «La buhardilla» y en «La castañera»; de la explotación comercial del ganado en «Nostalgia»; de los enfermos y mendigos abandonados en las calles en «Un mártir de la barbarie» y en «Pompas de jabón»; de la prostituta en «La perla en el fango», en «Ola perdida» y en «Venta de esclavas»; y del artista bohemio en «La vida del estudiante» y en «La serenata de los gatos»⁴⁴. El poema «La estación de los pobres» merece, sin duda, comentario, pues aquí se dice que la primavera no solo es la estación de los poetas, sino que también y con más propiedad es la de los pobres «pues que los nutre amante y los consuela»⁴⁵. Siles contrapone extraordinariamente la mirada poética pura, preocupada solo por la poesía, a la mirada social.

En cuanto a la desconfianza en el progreso y su relación con la poesía realista, Marta Palenque advierte lo siguiente: «La poesía realista refleja no solo la aceptación de unos tiempos nuevos, acordes con el mundo de la ciencia y la filosofía europeas, sino que también mostrará el desconcierto de aquellos que ven con desconfianza el progreso»⁴⁶. De ahí que el progreso, como la ciudad, pueda ser peligroso para lo humilde animado. El poema «La dinamita» muestra cómo la fe en el progreso torna en desconfianza, pues la dinamita puede abrir montes para hacer carreteras o abrir minas, pero también puede matar si cae en ciertas manos: «Pero un día, aciago genio / de destrucción y maldad / la puso en la mano osada / del loco o del criminal»⁴⁷.

venía reclamando, aburrido de esos versos en que solo entraba la fantasía sin pizca de realidad» (Anónimo, [Reseña de Sonetos populares], *Revista de España*, núm. 136, 9-1891, pág. 128).

⁴⁴ Los tres primeros poemas junto a «Un mártir de la barbarie» y «La vida del estudiante» pertenecen a la segunda edición de *Los fantasmas del mundo*, el resto a la segunda edición de *El diario de un poeta*. En estos dos libros, Siles prescinde de la concisión lírica de su primera etapa becqueriana a favor de la extensión narrativa cercana a «los pequeños poemas» de Campoamor, abriéndose a un nuevo momento poético donde emplea intencionalmente el diálogo, el dramatismo (como ocurre en la fábula y en la dolora campoamoriana) y el tono coloquial para hacer posible el realismo. Así en «La vida del estudiante» vemos cómo el estudiante marcha a la Corte con «algunos dinerillos» (J. de Siles, ob. cit., pág. 207) o cómo «La castañera» grita para vender «¡castañas ricas y tiernas!» (J. de Siles, ob. cit., pág. 170).

⁴⁵ J. de Siles, *Los fantasmas del mundo*, 2ª ed., ob. cit., pág. 140.

⁴⁶ M. Palenque, *El poeta y el burgués*, Sevilla, Alfar, 1990, pág. 19.

⁴⁷ J. de Siles, *El diario de un poeta*, 2ª ed., ob. cit., pág. 80.

CONCLUSIÓN Y UN POEMA CON MISTERIO

En este trabajo se ha hecho un seguimiento de las coincidencias y diferencias tanto biográficas como estéticas entre estos dos poetas con Puente Genil como punto de partida y llegada. Dicho seguimiento nos lleva también a uno de los últimos poemas que escribiera José de Siles: «El amigo antiguo». En este poema de la segunda edición de *El diario de un poeta* muestra Siles como él, triste, ha fracasado en el arte, mientras que su amigo, feliz, ha triunfado. Asimismo resalta su sencillez frente al lujo de su amigo antiguo:

Yo sigo siendo el poeta
de los sencillos cantares,
y quizás no cambiara
tus goces por mis pesares.
Yo soy choza, tú palacio;
mas a mi humilde morada,
aún vienen las golondrinas
a cantarme en la alborada⁴⁸.

Desde luego, Reina y Siles compartieron edad, tuvieron «igual partida»⁴⁹ y marcharon a Madrid en busca del éxito literario que solo Manuel Reina alcanzó. Este escribió como «parnasiano impecable»⁵⁰, mientras que José de Siles defendió la sencillez. Si Siles se está dirigiendo aquí a Reina, su acierto definitorio se puede resumir en este verso: «Yo soy choza, tú palacio».

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, [Reseña de Sonetos populares], *Revista de España*, núm. 136, 9-1891, pág. 128.
- [Noticia de la muerte de José de Siles], *El Aviso*, 29-6-1911, pág. 3.
- CARRERE, E., «Retablillo literario», *Madrid Cómico*, núm. 72, 1-7-1911, pág. 7.
- CORREA RAMÓN, A., *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Diccionario*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2001.
- COSSÍO, J. M., «El último becqueriano: José de Siles», *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, págs. 451-456.
- GARCÍA MONTERO, L., *Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets, 2001.

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 216.

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 215.

⁵⁰ J. R. Jiménez, «Elejía accidental por don Manuel Reina», *Prosas críticas*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 61

- JIMÉNEZ, J. R., «Elejía accidental por don Manuel Reina», *Prosas críticas*, Madrid, Taurus, 1891.
- PALENQUE, M., *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990.
- REINA LÓPEZ, S., *Manuel Reina y su época*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1985.
- REINA, M., *Andantes y allegros*, Madrid, Imprenta de A. Florez y Compañía, 1877.
- *Cromos y acuarelas*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1878.
- *La vida inquieta*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1894.
- *La canción de las estrellas*, Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, 1895.
- *Poemas paganos*, Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, 1896.
- *Rayo de sol y otras composiciones*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1897.
- *El jardín de los poetas*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1899.
- *Robles de la selva sagrada*, Madrid, Establecimiento Tip. Sucesores Rivadeneyra, 1906.
- SILES, J., *Lamentaciones: poesías*, Madrid, A. Flórez y compañía, 1879.
- *El diario de un poeta*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, 1885.
- *Las primeras flores: Lamentaciones, Quimeras (1871-1879)*, Madrid, M. Romero, Impresor, 1898.
- *Noches de insomnio: Imágenes, Fantasías (1880)*, Madrid, M. Romero, Impresor, 1898.
- *Los fantasmas del mundo: poemas de la realidad y la fantasía*, Madrid, R. Velasco, 1903.
- *Los fantasmas del mundo*, 2.^a ed., Madrid, Imprenta de Felipe Marqués, 1905.
- *El diario de un poeta*, 2.^a ed., Madrid, Antonio Marzo, 1905.

CAPÍTULO 21

«Balada de la soledad verde y de oro»: el jardín en *Baladas de primavera* de Juan Ramón Jiménez

VIRGINIE GIULIANA

Université de Neuchâtel – Université Lumière Lyon 2

INTRODUCCIÓN

Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
Je me suis promené dans le petit jardin
Qu'éclairait doucement le soleil du matin,
Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle.

PAUL VERLAINE, *Poèmes Saturniens*, 1866.

Así rezaba Paul Verlaine en el poema «Después de tres años», sacado de sus *Poemas saturnianos* (1866). La poesía simbolista del poeta francés fue una gran fuente de inspiración en la primera etapa poética de Juan Ramón Jiménez, entre 1900 y 1913, que éste llamaba despectivamente sus «borradores silvestres». Tanto el tema de la música como del jardín influyeron en el proceso creativo juanramoniano. Por su vinculación con la naturaleza, un elemento esencial en su poesía, el tema del jardín resulta ser un espacio en el que el poeta deja rienda suelta a sus emociones, sea su melancolía, sea sus sentimientos amorosos.

El presente estudio pretende centrarse en la importancia del jardín en el poemario *Baladas de primavera*, cuya escritura fue simultánea a la de *Platero y yo*,

en 1907. En *Baladas de primavera*, el jardín como espacio cerrado aparece, sin embargo, de manera distinta a sus obras anteriores. Trataré pues de identificar los tipos de jardín que aparecen, así como el papel que desempeña este lugar dentro de la trama poética y el contenido simbólico que este espacio ajardinado evoca.

EL JARDÍN CERRADO

Desde sus orígenes bíblicos, es decir el jardín del Edén donde Dios colocó a Adán y Eva (Génesis 2, 8-12), muchos de los jardines literarios creados *a posteriori* retoman esta imagen del lugar paradisíaco. Así el jardín se definiría como un espacio cerrado de naturaleza, donde crecen plantas y árboles dominados por el hombre que los cuida. Esta primera imagen idílica contribuyó a convertir el jardín en un *topos* literario, retomada por los poetas a lo largo de la tradición literaria.

Sin embargo, se deben de distinguir los varios tipos de espacios que componen un jardín literario, según nota Soto Caba: «Los jardines recreados por poetas y escritores son producto de la fantasía y de la imaginación, de jardines ideales, pero también de jardines reales, una especie de criatura mixta entre lo real y lo ideal, algo hecho a base de diversos estratos de la realidad»¹.

Y así fue en la poesía de Juan Ramón Jiménez: se trata de una sutil mezcla entre sus vivencias personales, la poesía simbolista francesa (sobre todo verlainiana, de la que gustaba leer) y su extrema sensibilidad por la naturaleza. Antonio Pau subraya que «para hacer un inventario botánico del jardín, tal como era en la primera época en que Juan Ramón Jiménez vivió junto a él, basta con herborear por las páginas de *Arias tristes* y *Jardines Lejanos* [...]»². La cumbre de la producción ajardinada de Juan Ramón se encuentra, efectivamente, en este último poemario *Jardines Lejanos* (1905)³: sus andanzas en el jardín ritman las tres partes que forman la obra, cada una atribuida a un tipo de lugar distinto: primero se trata de «los jardines galantes», luego «místicos» y por fin, «dolientes». El espacio cerrado del jardín se convierte pues en marco espacial pero también en protagonista de los poemas, y de igual modo, los sentimientos expresados por el poeta van de la mano con esta naturaleza domada que lo rodea. Así define Javier Blasco los jardines literarios de Juan Ramón Jiménez:

Los jardines juanramonianos son jardines literarios, tanto en su estructura (sus recorridos laberínticos) como en sus componentes (la luna, la fuente, las flores) o en la proyección simbolista de estos mismos componentes (las tensiones entre símbolos eróticos —el aroma de las flores [...] y símbolos espirituales —el incienso [...].

¹ V. Soto Caba, «El jardín romántico en la España ilustrada: Una visión en la literatura», *Espacio, Tiempo y Forma*, 6, 1993, pág. 407.

² A. Pau, *Juan Ramón Jiménez: el poeta en el jardín*, Madrid, Trotta, 2000, pág. 48.

³ Juan Ramón señala en una de sus cartas de 1905 que *Jardines Lejanos* no se editó en 1904 sino probablemente en febrero de 1905. J. R. Jiménez, *Epistolario*, ed. A. Alegre, Madrid, Residencia de estudiantes, 2006, pág. 145.

Destaca la capacidad de Juan Ramón para otorgar un valor simbólico a las referencias musicales, florales, plásticas o cromáticas que convocan sus versos. Así cada flor (la azucena, la rosa, la magnolia, las lilas, etc.) o cada color (el rojo, el blanco, el malva) remiten a un estado de ánimo o a una realidad espiritual diferente. En la sección de «jardines galantes», la exuberancia del jardín, la variedad de colores que lo conforman, la riqueza de los perfumes que emana, convierten el espacio poético en recreación del jardín del Edén: el jardín que aparece en los «jardines galantes» es el jardín de la risa, de la alegría loca de la carne, de las bocas y de los besos; es el jardín de la pasión vivida desde la inocencia, de la pasión antes de que el sentimiento de culpa haga su aparición. Pero como en el jardín del Edén, tras la lujuriente vegetación del jardín se esconde la serpiente, siempre —de acuerdo con otro tema tópico en la literatura en el arte del fin de siglo —con formas de mujer (cuyos ojos «nos fascinan con un magnetismo de serpientes»)⁴.

Esto es, el contexto de creación de *Baladas de primavera*, en 1907, cambia la manera de entender los espacios ajardinados del poeta y nos lleva a preguntarnos acerca de la génesis del poemario gemelo a *Platero y yo*.

GESTACIÓN POÉTICA DE BALADAS DE PRIMAVERA

En 1905, enfermo y harto de la vida madrileña, Juan Ramón Jiménez vuelve a su pueblo natal, Moguer. En su tierra, se topa con otra visión de la naturaleza: del jardín cerrado que conoció en mayoría durante su estancia en Francia en 1901, se abre el espacio delimitado del jardín hacia el campo, y la belleza del paisaje renueva su escritura. El campo, que aparece tanto en *Baladas de primavera* como *Platero y yo*, remite a una realidad geográfica: no solo alude a la campiña mogueresa, sino también a su casa de Fuentepiña, a dos kilómetros de Moguer, donde Juan Ramón pasaba largas temporadas en la vivienda familiar, en los tiempos de crisis económica de la familia Jiménez.

La primera aparición de un poema de las *Baladas de primavera* se halla en una carta de Juan Ramón del verano de 1906, dirigida a Gregorio Martínez Sierra, en la que cuenta el poeta que compuso «por el camino [...] unos versos de esos que le gustan a María [Lejárraga]». Se trata de la «Balada de la amapola»:

Amapola, sangre de la tierra,
amapola, herida del sol,
boca de la primavera azul,
¡amapola de mi corazón!

⁴ J. Blasco, «Introducción» a *Jardines lejanos*, en J. R. Jiménez, *Obra poética*, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, pág. 306.

Tú te ríes por la viña verde,
por la jara, por el trigo, por
la pradera del arroyo de oro,
¡amapola de mi corazón!

Novia alegre de la boca roja,
mariposa de carmín en flor,
amapola, gala de la vida,
¡amapola de mi corazón!

Y añade el poeta: «Vea usted el cuadro: un poeta pálido y triste, de barba negra, caminando bajo el cielo azul, en un asno platero, dice versos a las amapolas. Los pinos están llenos de cielo y de pájaros⁵». Varias veces comentará Juan Ramón que está bastante satisfecho de sus poemas *Elegías* y *Baladas de primavera*⁶. No obstante el poemario *Baladas de primavera* solo llegó a publicarse en el año 1910.

Volverá a evocar la «Balada de la amapola» en su carta a José Marchena Colombo, que fue profesor suyo, afirmando en marzo del 1912 que «la amapola de sus trigos tiene su hermana en [sus] versos» y que a pesar del tono pesimista de su poesía «no falta en ella cariño a la naturaleza madre, aun cuando sea un cariño o una naturaleza doliente»⁷. Las *Baladas de primavera*, aun siendo «canciones que no logran espantar la pena»⁸ en palabras de Díez-Canedo, dan cuenta de un avance hacia la felicidad⁹. Juan Ramón opta por un tono más alegre que en sus obras interiores, más abierto, como el campo frente al jardín que siempre le trae recuerdos melancólicos y tristes del pasado. En su juventud, el jardín se veía como el lugar de los encuentros amorosos, el *locus amoenus*, tan presente en la tradición literaria. Su renovación por la poesía simbolista transforma el jardín en el alma del poeta¹⁰.

Hasta el símbolo de las flores cambian. Afirma Graciela Palau de Nemes: «son otras rosas y otro jardín que los descritos en sus obras anteriores. Se trata de un jardín carnal, las rosas son carnes»¹¹. Blasco matiza esta observación, recordando que el tema erótico saca su origen de la poesía modernista que tanto influyó en los escritos juanramonianos. De esta manera, los tres ejes centrales de *Baladas de primavera* son la música («Baladas con música humana, menos

⁵ J. R. Jiménez, *Epistolario*, ob. cit., pág. 171. Se trata igualmente de la primera vez que evoca explícitamente a Platero, usando en este caso el solo epíteto, refiriéndose al color del burro.

⁶ J. R. Jiménez, *Epistolario*, ob. cit., pág. 127.

⁷ *Ibid.*, pág. 334.

⁸ E. Díez-Canedo, *Baladas de primavera*, crítica, *La lectura*, X, 117, Madrid, septiembre 1910.

⁹ J. R. Jiménez, *Las hojas verdes; Baladas de primavera*, ob. cit., pág. 13.

¹⁰ R. Alarcón Sierra, «Símbolo y frustración: *La soledad sonora* de Juan Ramón Jiménez», consultado el 09.04.16, disponible en línea.

¹¹ G. Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974, pág. 366.

íntima que la música de las cosas»), la naturaleza y la mujer («Dorada, en medio de la pradera/ me pareciste la primavera» escribe en el poema «Balada de la soledad verde y de oro»).

LA EVOLUCIÓN DEL JARDÍN JUANRAMONIANO

En *Las hojas verdes*, publicado en 1909 y cuyo vínculo con *Baladas de primavera* es indudable, el jardín retratado es el del sanatorio francés del Castel d'Andorte¹². En cambio, Blasco recalca que los paisajes presentes en *Baladas de primavera* son profundamente españoles, y más aún andaluces, primera señal de cambio en la poética juanramoniana¹³.

En *Las hojas verdes*, además, Urrutia pone de relieve el jardín del poeta que «no es aún suyo, es un jardín hecho de retazos de recuerdos y lectura» pero que «ya se anuncia el jardín íntimo, porque el jardín descrito es aquel en que vivía el poeta, un mundo pasado que se añora a lo largo del libro, pero que se siente perdido»¹⁴. Añade Urrutia que el poeta se despide del jardín francés, necesita un cambio, y por ello, «no queda otra posibilidad de vida sino la olvidanza», es decir que se trata de salir del jardín cerrado para ir al campo, «hacia la naturaleza virgen»¹⁵. Asimismo, la imagen del campo (jardín abierto sin domar) se enfrenta a la del *hortus conclusus* (jardín cerrado), que para los modernistas era un microcosmos a escala humana¹⁶. De esta manera, el campo sustituye el jardín para permitir al poeta alcanzar la plenitud¹⁷, y tratar de curar el estado de ánimo de Juan Ramón Jiménez, dado que le pide al campo quitarle «todo el dolor/ a [su] boca juvenil»¹⁸.

LA ESCASA APARICIÓN DEL JARDÍN

En *Baladas de primavera*, el poeta crea un verdadero canto a la estación, que aparece en el título mismo. Sin embargo, el jardín brilla por su escasa presencia en el poemario: en los 27 poemas que lo componen, el sustantivo «jardín» solo aparece tres veces: en «Balada triste del pájaro de agua» (VIII), en «Balada triste del avión» (XII) y en «Balada triste del pájaro lejano» (XVIII). Bien se puede observar que el rasgo común a estos tres poemas es la presencia de un pájaro triste. Veamos el poema «Balada triste del pájaro de agua»:

¹² J. R. Jiménez, *Las hojas verdes; Baladas de primavera*, ob. cit., pág. 18.

¹³ J. Blasco, ob. cit., pág. 665.

¹⁴ J. R. Jiménez, *Las hojas verdes; Baladas de primavera*, ob. cit., págs. 20-21.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 22.

¹⁶ A. Prieto de Paula, *Musa del 68: Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, pág. 286.

¹⁷ J. R. Jiménez, *Las hojas verdes; Baladas de primavera*, ob. cit., pág. 26.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 24.

Pájaro de agua,
 ¿qué cantas, qué cantas?
 Desde los rosales
 de mi jardín, llama
 a esas nubes grises
 cargadas de lágrimas...;
 quisiera, en las rosas,
 ver gotas de plata.
 ¡Pájaro de agua!
 A la tarde rosa
 das una esperanza
 de música gris,
 de niebla rosada;
 el sol está triste
 sobre tu sonata.
 ¡Pájaro de agua!
 Mi canto, también
 es canto de lágrimas...
 En mi primavera,
 la nube gris baja
 hasta los rosales
 de mis esperanzas.
 ¡Pájaro de agua!
 Amo el canto errante
 y gris, que desgranas
 en las hojas verdes,
 en la fuente clara...
 ¡No te vayas nunca,
 corazón con alas!
 Pájaro de agua,
 ¿qué cantas, qué cantas?

En el poema, en efecto, el jardín es la metáfora del alma del poeta. El canto del pájaro desde los rosales representa la poesía, que saca su inspiración de las desgracias pasadas y que el poeta evoca con melancolía, «Mi canto, también/ es canto de lágrimas». La principal fuente de tristeza del poeta son «las rosas», que riman con lágrimas: estas flores, en la poesía juanramoniana, son la metáfora de las mujeres. Además, la asonancia misma en —a grita la desesperación del poeta. La primavera, sin embargo, acarrea esperanza. En cambio, la presencia de pájaro también se debe a la musicalidad del poemario, bajo la forma de canciones populares. Así dejaba escrito Juan Ramón en otro aforismo, que «los pájaros, en su amor de la primavera, se cantaban, como nosotros, en coplas populares, nostálgica de la muerte»¹⁹.

¹⁹ J. R. Jiménez, *Ideología*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, pág. 110.

Como si de una gradación espiritual del poeta se tratara, «Balada triste del avión» da un paso adelante en la afirmación de los sentimientos del poeta:

¡Pícame, avión,
en el corazón!
La tarde está azul, serena y dorada,
el agua y la rosa perfuman la brisa,
de toda mi vida —¡mi vida!— pasada
no queda más que una doliente sonrisa.
¡Pícame, avión,
en el corazón!
El blanco azahar me nieva de olores,
me acuerdo de todos los viejos jardines,
jardín de magnolias, ¡jardín de dolores!,
¡jardín de alegrías!, ¡jardín de jazmines...
¡Pícame, avión,
en el corazón!
¡Oh, sol amarillo!, ¡oh, sol del ocaso!,
¡...pasaban bandadas de negros aviones,
y mi alma de oro, de paz y de raso,
bogaba a una isla clara de ilusiones!
¡Pícame, avión,
en el corazón!
¡Tenía una fuente mi vida de niño,
la tarde era rosa, con sol y campanas,
detrás de las flores, estaba el cariño
en una ilusión de abiertas ventanas!
¡Pícame, avión,
en el corazón!
¡Oh, pájaro agrio de luto y destierro,
deshaz con tu velo mi sueño de infancia,
enclava en mi pecho tu pico de hierro
y corra mi sangre como una fragancia!
¡Pícame, avión,
en el corazón!

Blasco ratifica que el avión es «el símbolo del dolor y de la pena»²⁰. Pero conviene matizar esta afirmación: el pájaro puede ser también una metáfora de la poesía misma, ya que Juan Ramón escribirá en un aforismo: «La poesía es como un pájaro que nos llega, en instante de arrobamiento, del cielo al corazón. La virtud está en saberla lanzar del corazón al cielo nuevamente»²¹.

²⁰ J. Blasco, «Introducción» a *Baladas de primavera*, en J. R. Jiménez, *Obra poética*, ob. cit., pág. 665.

²¹ J. R. Jiménez, *Ideología*, ob. cit., pág. 128.

Cierto es que el pájaro le trae recuerdos dolorosos del pasado, pero alude sobre todo a su poesía pasada, melancólica y triste, un «pájaro agrio de luto y destierro», que necesita morir («corra mi sangre») para poder renovarse, tal y como le ocurrió al poeta, cuya escritura tendía a depurarse de los elementos superficiales de su poesía primeriza para alcanzar la verdadera belleza. En cambio, el jardín no es sino la evocación de un tiempo remoto y perdido:

El blanco azahar me nieva de olores,
me acuerdo de todos los viejos jardines,
jardín de magnolias, ¡jardín de dolores!,
¡jardín de alegrías!, jardín de jazmines...

El jardín, que en este caso, se entiende como espacio cerrado del amor, se caracteriza por sus atributos florales: «el blanco azahar» del campo andaluz de Juan Ramón, una flor típica de su tierra, ofrece al lector una estampa mogueña, y le trae recuerdos de «los viejos jardines», es decir, de sus antiguos amores. La magnolia, símbolo de pureza y de dignidad, alude quizá a los amores platónicos del entonces joven Juan Ramón que nunca llegaron a concretarse. Sin embargo, el símbolo del jazmín alude a la sensualidad de la figura femenina, y le da el sentido de alegría. Sin duda alguna, Juan Ramón está exaltando los placeres de la carne con las mujeres de su pasado. Desde la distancia y la soledad del campo, una soledad «verde y de oro», el poeta reflexiona sobre su vida, con sus episodios penosos («La tarde está azul, serena y dorada, / el agua y la rosa perfuman la brisa, / de toda mi vida —¡mi vida!— pasada / no queda más que una doliente sonrisa»).

Así pues, cierta tristeza se apodera del autor en este poema; pero consigue alejarse del dolor del pasado, y desde la atmosfera serena que se desprende de los primeros versos, se percibe un punto de vista esperanzador. Lejos de la culpa que disimulaban sus primeros versos carnales, Juan Ramón asume ahora plenamente su postura poética: está llegando la primavera y un nuevo florecimiento creativo.

En el poema «Balada triste del pájaro lejano», el poeta se pregunta «¿En qué jardín, en qué campo?» estará cantando el pájaro lejano.

Canta, pájaro lejano...
—¿En qué jardín, en qué campo?—
Yo estoy aquí, solitario,
en la penumbra del cuarto,
viendo el piano cerrado
y los románticos cuadros...
Canta, pájaro lejano... [...]

En este caso, el jardín y el campo se oponen, como contraste entre el presente y el pasado: el poeta pide al pájaro que cante, sea en el jardín o en el campo. La voz poética necesita situarse temporal y espacialmente. También el piano está

cerrado, y los románticos cuadros apenas se pueden distinguir en la penumbra del cuarto del autor. Cualquier sea el lugar, el poeta está pidiendo a la poesía que le enseñe el camino que tiene que seguir, y solo solicita un sentido, el oído, para escuchar la esencia de la poesía, la «flor de adentro, flor nocturna y de crepúsculo, silenciosa para el sol», como lo anunciaba el poeta en su prólogo. El pájaro es, entonces, la vía hacia la renovación de la poesía.

FINAL

En definitiva, el jardín en la poesía juanramoniana es un tema de suma importancia y aparece con frecuencia sobre todo en los primeros poemarios de Juan Ramón Jiménez. El poemario *Baladas de primavera* marca una ruptura en esta dinámica espacial ajardinada, ya que no solo se trata de jardines que responden a los *topoi* de *locus amoenus* o de *hortus conclusus*, sino que se trata de abrir el espacio al campo, de salir del espacio cerrado para alcanzar la plenitud poética y curar el sentimiento del poeta. Así, el casi olvido del jardín en el poemario muestra una parcial superación del pasado²². Ahora bien, no puede olvidarse que, a pesar de la ruptura del espacio cerrado, la apertura hacia el campo conlleva rasgos de la poesía simbolista y modernista que Juan Ramón utilizó en sus poemarios precedentes. La naturaleza es la gran protagonista de la poesía. En fin, todo ello conforma con la búsqueda de la esencia poética, en este campo donde «el corazón se pone rojo», como escribe Juan Ramón y que llegará a su cumbre en la prosa poética de *Platero y yo*, que ya anunciaba el autor en su prólogo: un «¡Corazón florecido sobre un asno, en un mediodía con amapolas!».

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, M., «Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón», *Boletín de la Real Academia Española*, 61, 224, 1981, págs. 381-432.
- ALARCÓN SIERRA, R., «Símbolo y frustración: *La soledad sonora* de Juan Ramón Jiménez», consultado el 09.04.16, disponible en línea.
- DÍEZ-CANEDO, E., *Baladas de primavera*, crítica, *La lectura*, X, 117, Madrid, septiembre 1910.
- JIMÉNEZ, J. R., *Las hojas verdes; Baladas de primavera*, ed. Jorge Urrutia, Madrid, Taurus, 1982.
- *Obra poética*, ed. Javier Blasco, Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, 2 vols.
- *Epistolario*, ed. Alfonso Alegre, Madrid, Residencia de estudiantes, 2006.
- *Ideología*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990.

²² J. R. JIMÉNEZ, *Las hojas verdes; Baladas de primavera*, ob. cit., pág. 26.

- PALAU DE NEMES, G., *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974.
- PAU, A., *Juan Ramón Jiménez: el poeta en el jardín*, Madrid, Trotta, 2000.
- PRIETO DE PAULA, A., *Musa del 68: Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- SOTO CABA, V., «El jardín romántico en la España ilustrada: Una visión en la literatura», *Espacio, Tiempo y Forma*, 6, 1993, págs. 407-432.

CAPÍTULO 22

Fenomenología de los espacios del mito de Salomé en Oscar Wilde y Valle-Inclán

VIOLETA CATALINA BADEA

Universidad Complutense de Madrid

Salomé ha servido como *leitmotiv* para decenas de escritores a lo largo de los últimos siglos. Desde el origen bíblico de Salomé en los Evangelios el mito ha sufrido cambios significativos debido a su descontextualización y mitificación. Su evolución desde un auto religioso primitivo a encarnar a la *femme fatale* de los escritores del fin de siglo está relacionado con aquello que Mario Praz definía como la función de la literatura y del mito: «siempre ha habido mujeres fatales en el mito y la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel»¹. Quizá sea esta la razón por la que los escritores finiseculares prefirieron despojarse de las características histórico-religiosas que acompañaban a Salomé en los Evangelios de San Mateo, San Marcos y San Lucas o en los dramas litúrgicos para crear a una mujer cruel, perversa y de belleza satánica.

El interés por Salomé, así como por el resto de las mujeres fatales, es debido a una nueva mirada social, a una nueva perspectiva que, como señala A. Sánchez Martínez, «con su denuncia y su alternativa idealizada»² explica esta fascinación

¹ M. Praz, *La carne, la muerte, las mujeres y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, pág. 347.

² A. Sánchez Martínez, «Visiones míticas y desmitificación: la figura de Salomé en el modernismo hispánico», *Castilla: Estudios de Literatura*, núm. 7, 2016, pág. 623.

finisecular. Ahora Salomé deja de ser aquella bella niña que —instruida por su madre— danza para Herodes a cambio de la cabeza de Juan el Bautista. Y es aquí donde hallamos otro de los temas recurrentes en la literatura: la muerte del Bautista. Algunos escritores prefirieron referirse a él como el Bautista mientras que escritores como Oscar Wilde y Valle-Inclán le denominaron Jokanaán y el Jándalo respectivamente. El presente artículo tiene como objetivo analizar el mito de Salomé en *La cabeza del Bautista* (1924) de Valle-Inclán y en la *Salomé* (1891) de Oscar Wilde. Para llevar a cabo nuestro estudio de comparación, nos centraremos en diferentes tipos de espacios hallados en ambas obras con el fin de identificar similitudes y diferencias en la obra de Wilde y Valle-Inclán.

ESPACIO DE ORIGEN Y RECREACIÓN

De acuerdo con las teorías de Genette³, el pasaje bíblico donde surge el mito de Salomé funciona como hipotexto. No obstante, su valor referencial irá adquiriendo diferentes reescrituras que se denominan hipertextos como es el caso de *La cabeza del Bautista* y *Salomé*. Tanto Valle-Inclán como Wilde han descontextualizado y reescrito el mito según su propio estilo y las necesidades de su tiempo tomando como punto de referencia el Nuevo Testamento. Dentro de los Evangelios que escenifican el mito de Salomé consideramos más significativo y completo el pasaje de San Mateo:

Herodes había prendido a Juan, y le había encadenado y metido en la cárcel, por causa de Herodías, mujer de Felipe su hermano; porque Juan le decía: «No te es lícito tenerla». Y Herodes quería matarle, pero temía al pueblo; porque tenían a Juan por profeta. Pero cuando se celebraba el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio, y agradó a Herodes, por lo cual éste le prometió con juramento darle todo lo que pidiese. Ella, instruida primero por su madre, dijo: «Dame aquí en un plato la cabeza de Juan el Bautista». Entonces el rey se entristeció; pero a causa del juramento, y de los que estaban con él a la mesa, mandó que se la diesen, y ordenó decapitar a Juan en la cárcel (*Mt.* 14, 3-10).

Cabe destacar varios elementos: en primer lugar, el nombre de Salomé no aparece en ninguno de los pasajes. Es Flavio Josefo quien la nombra por primera vez en su obra *Antigüedades judías* y quien explica el origen de su nombre: «deriva del vocablo hebreo *salom* y que significa *la pacífica*»⁴. En segundo lugar, la voluntad de poder de Salomé está en todo momento guiada por su madre

³ En su obra *Palimpsestos*, Genette explica su teoría de la hipertextualidad: «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario», Madrid, Taurus, 1989, pág. 14.

⁴ D. Rodríguez Fonseca, «Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas», *Archivum*, tomo 46-47, 1997, pág. 410.

Herodías, de modo que no le pertenece el deseo de tener la cabeza de Juan en una bandeja de plata. Finalmente, el Bautista es decapitado. Su muerte también será estudiada en otras obras siglos más tarde.

En 1891 Oscar Wilde escribió la tragedia de un acto *Salomé* en lengua francesa. Posteriormente, en 1894 fue traducida al inglés por su amante Lord Alfred Bruce Douglas. Conocedor de los pasajes bíblicos, Wilde también fue influenciado por otras versiones de Salomé como la obra de Heinrich Heine (1841), Flaubert (1877), Huysmans (1884) o los cuadros de Moreau (1876). Se le ocurrió esta idea viendo bailar a una acróbata rumana durante una representación en París. Pensó en la actriz Sarah Bernhardt para el rol principal, pero la censura inglesa no permitió el estreno de la obra en el 1892 debido al uso de personajes bíblicos y la profanación de estos. La obra se estrenó con gran éxito en París en 1896; en Londres hubo una representación privada en 1905, pero la representación pública tuvo que esperar a 1931. La primera traducción al español se produjo en 1902. A partir de ese instante, comenzaron los estrenos en España. Los estrenos en Barcelona (1910), Tenerife (1913) y Madrid (1914) recibieron una crítica feroz. Los sectores conservadores se encargaron de boicotear la actuación de Margarita Xirgu bajo el papel de Salomé. El contenido era considerado inmoral por gran parte del público católico.

Wilde había creado una mujer sensual y cruel, cuyo mayor gozo era obtener la cabeza del profeta Jokanaán en una bandeja de plata. Salomé suponía un peligro para la sociedad patriarcal, pues con su belleza podía conseguir sus deseos. Distinta a la joven del pasaje bíblico quien actúa según la voluntad de su madre, la Salomé de Wilde encarna una voluntad de poder nietzscheana que va más allá del bien y del mal. Ahora es Salomé quien desea la cabeza del profeta por haberla rechazado. La crueldad del acto le produce placer a esta mujer fatal, que con su belleza peligra la voluntad de los personajes masculinos. El uso de su belleza fatal durante la danza de los siete velos le permite aquello que Luis Martínez Victorio denomina como la «castración del hombre»⁵ a través de la decapitación del profeta. Aunque la princesa de Judea se ha convertido en la mujer fuerte, en la nueva mujer que actúa según su voluntad, el objetivo principal de su creación fue el papel de Salomé como «verdugo-objeto deseado que la fantasía del artista convierte en protagonista»⁶.

Valle-Inclán conocía la obra de Wilde cuando publicó *La cabeza del Bautista* en 1924. Las fechas indican que esta lectura se ha producido, pues Wilde escribió *Salomé* 30 años antes de que Valle-Inclán publicase su obra. Además las traducciones al español de *Salomé* fortalecen este argumento. Aunque la prueba más evidente es el propio final de ambas obras, donde las protagonistas Salomé

⁵ L. Martínez Victorio, «Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el Fin de Siglo», en José Manuel Losada Goya (coord.), *Mito y mundo contemporáneo*, Bari, Levante Editori, 2010, pág. 600.

⁶ A. Sánchez Martínez, «Erotismo y violencia: la figura de Salomé en la poesía hispánica de Fin de Siglo», en Álvarez López, C. (et al.), *¡Muerto soy! las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Sevilla, Renacimiento, 2016, pág. 493.

y La Pepona besan apasionadamente a sus víctimas. El monólogo necrófilo-erótico representa realmente el indicio de la lectura valleinclanesca de la obra del irlandés. En cuanto al estreno de *La cabeza del Bautista*, Valle-Inclán tampoco disfrutó de grandes recibimientos. Sus estrenos en el Teatro Centro y en el Goya de Barcelona de la mano de Mimi Aguglia encarnando a La Pepona. A pesar de los conocimientos de la actriz del género macabro y del *grand-guignol* y de su actuación de la Pepona como *femme fatale*, el público tampoco se mostró contento. La crítica definió la obra de Valle-Inclán como «inmoral» y «malsana»⁷ al igual que lo hicieron con Oscar Wilde.

Consciente de las referencias que ya se habían hecho del mito de Salomé desde el pasaje bíblico hasta la tragedia wildeana, Valle-Inclán recrea en *La cabeza del Bautista* la muerte de Juan ambientada en la España de principios de siglo. La obra, diseñada para marionetas, es una parodia del mito de Salomé con caricaturas de los personajes bíblicos y wildeanos. Valle-Inclán forma parte del tercer grupo de escritores, según Agustín Colete, que recibieron la influencia de Wilde, es decir: «aquellos literatos consolidados que aprecian en Wilde o toman de él los aspectos que más le interesan: su estilo o temática teatral, como Benavente o Valle-Inclán»⁸. Así pues, el melodrama esperpéntico valleinclanesco presenta una distorsión del mito, ya que el autor «traslada la fábula a unas nuevas circunstancias, deformadas y grotescas» para reducir a los personajes a la condición de títeres: «los protagonistas vacían también su condición mítica en las “marionetas” grotescas del esperpento»⁹. A través de este cambio de estilo, Valle-Inclán rompe con la ambientación exótica y el erotismo en el que se desenvuelve Salomé para introducirnos el personaje de La Pepona, que no es más que una representación grotesca al igual que el resto de personajes. El crítico Rubio Jiménez afirma que el autor «ha querido descender hasta las últimas capas sociales para trazar un aguafuerte tétrico, lujurioso y pasional que sirviese de antítesis a la *Salomé* de Oscar Wilde»¹⁰. La parodia valleinclanesca se resume de la siguiente forma:

La obra comienza con la llegada del Jándalo al café de D. Igi. El Jándalo es hijo de Baldomerita con la que D. Igi había estado casado durante su estancia en América. El Jándalo le exige dinero bajo la amenaza de que desempolvará el asunto de la muerte de su madre [...] la Pepona convence a D. Igi para que lo

⁷ U. Aszyk-Bangs, «Intertextualidad y transformaciones transgresoras en el teatro de Valle-Inclán: La cabeza del Bautista ante el cuento evangélico y el mito de Salomé» *Itinerarios*, tomo 16, 2012, pág. 17.

⁸ A. Coletes Blanco, «Oscar Wilde en España, 1902-1928», *Cuadernos de Filología inglesa*, núm 1, 1985, pág. 32.

⁹ M. A. Pérez Priego, «La cabeza del Bautista, una tradición teatral», *Anuario de Estudios Filológicos*, IV, Madrid, Alianza, 1981, pág. 193.

¹⁰ J. Rubio Jiménez, «Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimi Aguglia y Valle-Inclán. Notas sobre el estreno de La cabeza del Bautista», en Leda Schiavo (ed.), *Valle-Inclán hoy. Estudios críticos y bibliográficos*. Universidad Alcalá de Henares, 1993, pág. 80.

mate. Los dos tramas cuidadosamente el crimen. A su regreso realizan punto por punto lo que habían concertado: la mujer seduce al Jándalo mientras D. Igi le clava un cuchillo por la espalda [...] mientras D. Igi se dispone a enterrar al muerto y a deshacerse de sus prendas, Pepona se niega a secundarlo, besa al muerto una y otra vez y habla de enterrarse con él¹¹.

ESPACIO DE LA ÜBER-MARIONETTE

La recreación esperpéntica nos introduce a los *dramatis personae*, quienes consideramos que tienen su propio equivalente en la obra wildeana. Así pues, Salomé ahora es la Pepona, Don Igi el tetrarca Herodes y finalmente, el Jándalo o Alberto Saco sería Jokanaán (Juan el Bautista en el pasaje bíblico). Valle-Inclán escribió *La cabeza del Bautista* como un melodrama para marionetas. El espacio en el que se desenvuelven los títeres es diferente al espacio de los personajes wildeanos, puesto que la obra de Valle-Inclán presenta la estética guiñolesca convirtiendo a sus personajes en títeres. Esta reducción del personaje, es decir, del hombre a la condición de títere es una característica notable del esperpento de Valle-Inclán. Cardona y Zaheras defienden el rol de la marioneta en nuestro autor, pues funciona como «un acto de acusación contra el hombre mucho más que contra el mundo»¹². Los títeres se pueden entender como über-marionettes. Este concepto acuñado por Edward Gordon Craig define a las marionetas como un nuevo tipo de actor. Emilio Peral Vega explica que este término figura un «muñeco (que) desde su no ser (*life in death*) asegura una vida eterna del teatro»¹³. Según Edward Gordon Craig, el actor es un instrumento imperfecto y debería ser reemplazado por una figura inanimada: la *Supermarioneta*. Aconseja deshacerse del actor tradicional y enumera las ventajas de las marionetas:

Suprimid el actor y así desposeeréis al realismo grosero de los medios que le permiten florecer en el escenario. Ya no habrá personajes vivos que nos hagan confundir arte y realidad; ya no habrá personajes vivos en que los que las debilidades y los estremecimientos de la carne sean visibles [...] El actor desaparecerá; en su lugar, veremos un personaje inanimado, que llevará si quiere, el nombre de *Supermarioneta* hasta que haya conquistado otro más glorioso¹⁴.

¹¹ G. Baamonde Traveso, «El teatro de Valle Inclán: breve estudio de “La cabeza del Bautista», *Archivum*, tomo 31-32, 1982, pág. 203.

¹² R. Cardona y A. Zaheras, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1970, pág. 35.

¹³ E. Peral Vega, «Introducción» a Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pág. 51.

¹⁴ E. Gordon Craig, «El actor y la supermarioneta», en Giorgio Antei (ed.), *Las ratas del teatro. Ensayo y diccionario teatral*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, pág. 205.

Pero, ¿de dónde surge la necesidad de Valle-Inclán de adoptar este nuevo término y aplicarlo a sus obras? El escritor siempre ha mostrado cierto rechazo al teatro comercial, ya que consideraba que los actores no sabían hablar y no encontraba motivo para escribir para ellos. El resultado fue la marionetización del ser humano en su conocido tablado de marionetas. En el caso de *La cabeza del Bautista*, percibimos la condición de marionetas de los personajes, sobre todo en el caso de Don Igi, a quien denomina en varias ocasiones como un *fantoche*: «un rictus de *fantoche* triste y hepático»¹⁵. Ante el chantaje de el Jándalo, Don Igi muestra «una actitud de *fantoche* asustado»¹⁶. E incluso en el clímax de la obra, la muerte del intruso, Don Igi se mueve como un títere: «Inesperado estrépito de cristales le hace girar como un *fantoche*»¹⁷. El autor elige poner a los personajes-marionetas apodos con el fin de realizar representaciones grotescas: El Jándalo es el mote de Alberto Saco, cuyo apellido ya desvela sus intenciones; a Don Igi le llaman el Gachupín como influencia de las tierras que recorrió; y finalmente, la Pepona, cuyo artículo y sufijo ya nos adelantan el aspecto del personaje.

ESPACIOS EXÓTICOS, RURALES Y ORIENTALES

La fusión de la religión con el erotismo y la muerte es evidente tanto en *Salomé* como en *La cabeza del Bautista*. Mientras que en la obra de Valle-Inclán esta unión se manifiesta «a través del reflejo grotesco en el espejo cóncavo que da el esperpento»¹⁸, en la obra de Wilde los tres conceptos se palpan dentro del personaje de la princesa de Judea. Salomé actúa bajo las máscaras de la belleza, del placer y de la crueldad más allá del bien y del mal. En la protagonista wildeana la dialéctica entre ética y estética está presente a lo largo de toda la obra. A través del discurso judeo-cristiano de Jokanaán la religión se mantiene viva en el palacio de Judea hasta que el erotismo y la belleza de Salomé conducen a la muerte del profeta.

No obstante, los espacios en los que se mueven los personajes o las marionetas son totalmente diferentes. En *Salomé*, la acción transcurre en el palacio del tetrarca Herodes lleno de ornamentaciones orientalistas y exóticas: «Una gran terraza del palacio de Herodes que da a la sala de festines»¹⁹. El texto wildeano está acompañado en todo momento por un lenguaje ornamental para expresar la belleza de Salomé y la ornamentación que la rodea. Su estética debe ser entendida en tanto que Salomé es percibida por el resto de los personajes como una obra de arte²⁰. El espacio en el texto se divide en Oriente y en Occidente, pues: «Salomé

¹⁵ R. Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Austral, 1961, pág. 157.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 161.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 182.

¹⁸ A. Ena Bordonada, *Valle-Inclán y la religión*, Madrid, Ediciones del orto, 2006, pág. 58.

¹⁹ O. Wilde, *Salomé*, Mauro Armiño (trad.), Madrid, Valdemar, 1997, pág. 29.

²⁰ C. Badea, «Más allá de la belleza y del placer: mascararas de crueldad en Oscar Wilde», *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, núm. 2.2, 2014, págs. 33-34.

representa Oriente mientras que Iokanaan es el símbolo vivo de Occidente. Esto posee una gran carga simbólica a la hora de analizar la estética de los personajes, sobre todo por el exotismo que emana la protagonista²¹.

El espacio en la obra de Valle-Inclán se ve influido por los viajes que el escritor realizó. Valle-Inclán viajó a Argentina y «fue apasionado de México»²². Es por estos motivos que en *La cabeza del Bautista* encontramos una fusión de «exotismo —mexicanista— indigenismo»²³. Aunque el autor no nos describe los lugares que recorrió Don Igi, descubrimos más tarde que estuvo en las Américas para hacer fortuna. Tras largos años de ausencia vuelve para abrir negocios en una taberna de billares. Sin embargo, Valle-Inclán nos introduce otro tipo de espacio con la aparición de el Jándalo. Alberto Saco se adentra en la taberna de Don Igi como la amenaza que viene de lejos, de un espacio exótico y misterioso (de las Américas) que irrumpe en el espacio de lo conocido (la taberna). Y aquí el autor nos lleva a un espacio rural en Galicia transcurriendo toda la acción en una taberna: «La Bandera Roja y Gualda. Café y billares del indiano DON IGI EL GACHUPÍN, le decían en las tierras remotas por donde anduvo»²⁴.

ESPACIO PARA «LAS DAMAS SIN PIEDAD»

Han sido muchas las reproducciones de la mujer fatal en la literatura. Desde *la belle dame sans merci* de Keats,

El mito de la mujer cruel y altanera, disoluta y sanguinaria [...] Lilith, mujer y demonio bíblico, seguiría con las Ménades, Sirenas, Gorgonas, después con las Cleopatra y Mesalina históricas, las más cercanas Lucrecia Borgia y condesa de Challant, hasta las diversas Carmen que los exotismos románticos concibieron y llamaron con nombres distintos. Pero solo entre los decadentes llega este mito (la mujer fatal) a ser sentido, poetizado y fijado en la iconografía con tanta intensidad que marca por sí solo un momento preciso en la historia de la moda literaria y del gusto²⁵.

En el caso de nuestras dos obras la mujer fatal ha encontrado su espacio en el personaje de Salomé. Antes de analizar el trato que tanto Salomé y la Pepona han recibido por sus autores, resulta imprescindible detenernos en un estudio de Ortega y Gasset sobre el mito de la joven bailarina. En su ensayo «Esquema de Salomé», el filósofo muestra su rechazo ante la actitud varonil de la princesa, pues para la mujer «vivir es entregarse», mientras que para el hombre «vivir es apoderarse». Para Ortega y Gasset, la mujer que actúa de

²¹ *Ibíd.*, pág. 34.

²² Gullón, R., *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, pág. 69.

²³ *Ibíd.*, pág. 82.

²⁴ R. Valle-Inclán, *ob. cit.*, pág. 157.

²⁵ G. Allegra, *El reino interior*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, pág. 90.

un modo diferente, encarna una feminidad deformada, como es el caso de Salomé, definida como «una mujer de presa porque su esencia es varonil» y Juan el Bautista es su «presa vital»²⁶. Lo que Ortega llama una «deformación de la feminidad», otros escritores llamaron *femme fatale*, «la nueva mujer», «la prostituta», es decir, cualquier estereotipo que se salga del canon femenino por excelencia: «el ángel del hogar».

En el caso de Valle-Inclán hallamos una mujer fatal con una deformación grotesca. Esta deformación nada tiene que ver con la deformación femenina de la que hablaba el filósofo, sino con el aspecto físico que el escritor ha preferido ofrecer. Ángela Ena Bordonada distingue entre tres tipos de mujeres en la obra de Valle-Inclán: la soltera, la casada y la prostituta²⁷. En *La cabeza del Bautista* la Pepona representaría, a parte de una deformación grotesca de la mujer fatal, a una prostituta. En esta obra Valle-Inclán ofrece su particular «jaque al ángel del hogar», aunque en este texto no se realizaría desde una óptica femenina. La Pepona contrasta con la Salomé de Wilde, pues se trata de una «una mujerona de rizados negros, ojeras y colorete»²⁸, que mantiene una relación con Don Igi. La Pepona es una mujer de taberna que según el personaje El Enano de Salnés «se consume viéndose señalada por la Iglesia»²⁹. El nombre de la Pepona es quien mejor define a su condición: «va precedido del artículo. Este es un uso vulgar y nos está indicando el ambiente en el que se desarrolla la obra y el carácter del personaje. El sufijo —ona es un índice valorativo que incide en esta misma caracterización. En otras ocasiones le llama “mujerona”. Todo ello alude a su estatura, aspecto y vulgaridad»³⁰.

Mientras que la Pepona simboliza una caricatura degradadora del arquetipo de la mujer fatal, la Salomé de Wilde está representada como una princesa rodeada de un elegante orientalismo de una belleza inigualable: «como una princesita que llevara un velo amarillo y tuviera pies de plata. Parece una princesa cuyos pies fueran pequeñas palomas blancas»³¹. Consideramos que la masculinización de Salomé no constituye una feminidad deformada como Ortega y Gasset, sino que a través de su actitud «varonil» hace presente una fuerte voluntad de poder que también «es característica de esta *mujer fatal*, pero sobre todo en lo concerniente a la creación de su propio marco moral, que finalmente la lleva a la autodestrucción»³². En el caso de la Salomé wildeana estamos ante una ultramujer nietzscheana³³. Aunque este no es el objeto de estudio para este artículo, cabe mencionar también la teoría de Giovanni Allegra, quien defiende

²⁶ J. Ortega y Gasset, *El espectador*, vol. IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966, pág. 167.

²⁷ A. Ena Bordonada, «Evolución estética y erotismo en la obra de Valle-Inclán», *Eros literario*, Universidad Complutense de Madrid, 1990, págs. 170-171.

²⁸ R. Valle-Inclán, ob. cit., pág. 157.

²⁹ *Ibid.*, pág. 158.

³⁰ G. Baamonde Traveso, ob. cit., pág. 205.

³¹ O. Wilde, ob. cit., pág. 29.

³² C. Badea, ob. cit., pág. 35.

³³ *Ibid.*, pág. 32-39.

la mujer fatal como una versión femenina del superhombre de Nietzsche³⁴. Esto es posible solamente a través de la masculinización de Salomé acompañada de la crueldad. Mientras que en el caso de la Pepona se trataría de una mujer fatal deformada, distorsionada, puesto que el objetivo de Valle-Inclán era crear una caricatura del arquetipo. Como mujeres fatales tanto la Pepona como Salomé son conducidas hacia el espacio de la muerte. Ambas protagonistas manifiestan un gusto por la muerte mediante sus planes satánicos de asesinar a el Jándalo y a Jokanaán, respectivamente. Para finalizar, analizaremos cómo reaccionan Pepona y Salomé ante las dos escenas de muerte que causan.

Por una parte, en el texto de Valle-Inclán, los tres personajes están controlados y actúan bajo un apetito insaciable de avaricia y lujuria: la avaricia lleva a Don Igi a asesinar a su antigua esposa y ahora a su hijo; la avaricia mueve también a Alberto Saco quien trata de extorsionarle dinero; y finalmente, la Pepona es quien empuja a Don Igi para tramar la muerte de el Jándalo. La Pepona besa apasionadamente la boca de el *Jándalo*, siente como esta se va enfriando y acaba su intervención con un monólogo necrófilo a la vez que erótico:

LA PEPONA.—¡Flor de mozo!

LA PEPONA.—¡Bésame otra vez, boca de piedra!

DON IGI.—No le platiques al cadáver.

LA PEPONA.—¡Flor de mozo! ¡Yo te mate cuando la vida me dabas!

DON IGI.—Niña, ¿qué haces? ¿La boca le besa, después de ultimarle?

LA PEPONA.—¡La muerdo!

LA PEPONA.—¡La muerdo y la beso! ¡Valía más que tu, viejo malvado!³⁵

Por otra parte, la voluntad de Salomé por conseguir la cabeza de Jokanaán se remite al rechazo de este. Salomé sujeta la cabeza y se deleita besando la boca de la cabeza cortada del Bautista. Resalta lo espantoso y lo necrófilo de su monólogo

SALOMÉ.—¡Ah! Tú no me dejaste besar tu boca, Jokanaan. ¡Bien! Ahora la beso. La morderé con mis dientes como se muerde la fruta madura. Si, besare tu boca, Jokanaan. No querías tener nada conmigo, Jokanaán. Me rechazaste. Dijiste palabras perversas contra mí. Me trataste de ramera, de perdida, a mí, a Salomé, hija de Herodías, Princesa de Judea. ¡Bueno, Jokanaán, yo estoy viva aún, pero tú, tú estás muerto, y tu cabeza me pertenece!³⁶

A través de la elaboración de distintos espacios temáticos hemos recordado el origen del mito de Salomé en los pasajes bíblicos para llegar hasta Oscar Wilde y Valle-Inclán. En las dos obras, el concepto de mujer fatal ha sido tratado desde las ópticas de cada autor: Oscar Wilde mitifica a Salomé bajo

³⁴ G. Allegra, ob. cit., pág. 92.

³⁵ R. Valle-Inclán, ob .cit., pág. 183.

³⁶ O. Wilde, ob. cit., págs. 106-107.

este arquetipo y Valle-Inclán desempeña el rol de desmitificador. Los espacios de las marionetas, la dramatización escénica y finalmente, el espacio de la feminidad han ayudado para comprobar las similitudes y diferencias *Salomé* y *La cabeza del Bautista*.

Aunque ambas protagonistas simbolizan «el goce y el terror para referirse al alma desprendida del todo»³⁷. Wilde creó una Salomé exótica bañada de orientalismos a la vez que monstruosa y satánica, mientras que Valle-Inclán creó una parodia grotesca del mito. Tanto Salomé como la Pepona encarnan a la mujer fatal desde su propio espacio y bajo distintas condiciones. Su voluntad de poder y ansía de crueldad como placer las llevan a un final trágico: Salomé es asesinada a manos de los soldados del tetrarca y la Pepona anhela morir al lado de su amado, ya que no soporta la carga de culpabilidad. A diferencia de la Pepona en el discurso de Salomé no hay cabida para el arrepentimiento y sus palabras no manifiestan miedo a la muerte.

Al igual que no se puede hablar de la vida sin la muerte, tampoco se pueden separar la belleza y la crueldad. El mito de Salomé es un claro ejemplo de la exaltación de todos estos conceptos:

Mi sed no es de este mundo
 Bailando
 con la vida supe
 que nunca existiría amanecer ni sueño.
 Por eso te maté.
 Ahora ya no soy pobre.
 Tengo
 tu corazón podrido en un estuche
 y su perfume a muerto me alimenta
 cada día las sienas para seguir creciendo.
 Te redimí del llanto, de Dios y de la vida
 y te lancé a una luz
 más viva que la hija de la espada.
 —No temerás la muerte—, me enseñaron,
 Solo hiere la vida³⁸.
 Juana Castro, «No temerás»

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGRA, G., *El reino interior*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986.
 ASZYK-BANGS, U., «Intertextualidad y transformaciones transgresoras en el teatro de Valle-Inclán: La cabeza del Bautista ante el cuento evangélico y el mito de Salomé»

³⁷ R. Gullón, ob. cit., pág. 123.

³⁸ J. Castro, «Ara», *No temerás*, Madrid, Torremozas, 1994, pág. 21.

- Itinerarios. Revista de Estudios Lingüísticos, Literarios, Históricos y Antropológicos*, tomo 16, 2012, págs.13-28.
- BAAMONDE TRAVESO, G., «El teatro de Valle Inclán: breve estudio de “La cabeza del Bautista»», *Archivum*, tomo 31-32, 1982, págs. 201-212.
- BADEA, C., «Más allá de la belleza y del placer: mascarar de crueldad en Oscar Wilde», *Journal of Artistic Creation and Literary Research*, núm. 2.2, 2014, págs. 1-42.
- CARDONA, R., y ZAHERAS, A., *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1970.
- CASTRO, J., *No temerás*, Madrid, Torremozas, 1994.
- COLETES BLANCO, A., «Oscar Wilde en España, 1902-1928», *Cuadernos de Filología inglesa*, núm 1, 1985, págs. 17-32.
- ENA BORDONADA, A., «Evolución estética y erotismo en la obra de Valle-Inclán», *Eros literario*, Universidad Complutense de Madrid, 1990, págs. 167-180.
- «Sobre la religión y lo religioso en la obra de Valle-Inclán», *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, núm. 3, 1998, págs. 33-50.
- *Valle-Inclán y la religión*, Madrid, Ediciones del orto, 2006.
- GENETTE, G., *Palimpsestos*, Celia Fernández Prieto (Trad.), Madrid, Taurus, 1989.
- GORDON CRAIG, E., «El actor y la supermarioneta», en Giorgio Antei (ed.), *Las ratas del teatro. Ensayo y diccionario teatral*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- GULLÓN, R., *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.
- MARTÍNEZ VICTORIO, L., «Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el Fin de Siglo», en José Manuel Losada Goya (coord.), *Mito y mundo contemporáneo*, Bari, Levante Editori, 2010, págs. 593-605.
- ORTEGA Y GASSET, J., *El espectador, vol. IV, Madrid*, Biblioteca Nueva, 1966, PÁGS. 168-172.
- PERAL VEGA, E., «Introducción» a Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, págs. 48-49.
- PRAZ, M., *La carne, la muerte, las mujeres y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acanalado, 1999.
- PÉREZ PRIEGO, M. A., «La cabeza del Bautista, una tradición teatral», *Anuario de Estudios Filológicos*, IV, Madrid, Alianza, 1981, págs. 183-195.
- RODRÍGUEZ FONSECA, D. P., «Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas», *Archivum*, tomo 46-47, 1997, págs. 409-424.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., «Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimi Aguglia y Valle-Inclán. Notas sobre el estreno de La cabeza del Bautista», en Leda Schiavo (ed.), *Valle-Inclán hoy. Estudios críticos y bibliográficos*. Universidad Alcalá de Henares, 1993, págs. 72-94.
- SALVADOR, Á., «Salomé sensual: de la mirada de Moreau a la palabra de Casal», en Eva Valcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, 2005, págs. 617-625.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, A., «Visiones míticas y desmitificación: la figura de Salomé en el modernismo hispánico», *Castilla: Estudios de Literatura*, núm. 7, 2016, págs. 623-651.

- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, A., «Erotismo y violencia: la figura de Salomé en la poesía hispánica de Fin de Siglo», en Álvarez López, C. (et al.), *¡Muerto soy! las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Sevilla, Renacimiento, 2016, págs. 493-507.
- VALLE-INCLÁN, R., *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Austral, 1961.
- WILDE, O., *Salomé*, Mauro Armíño (trad.), Madrid, Valdemar, 1997.

CAPÍTULO 23

El espacio orientalista y Salomé en la literatura hispánica del modernismo: los casos de Casal y Villaespesa

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Universidad de Granada

El gusto por los ambientes exóticos fue una obsesión para los románticos europeos. Prueba de ello fue la moda de los viajes a Oriente, reflejados de forma directa o indirecta por la literatura, desde Chateaubriand, Goethe y Hugo hasta llegar a Gautier y Nerval. Este orientalismo se mantendrá a finales de la centuria de forma aún más extendida si cabe, como «fenómeno cultural»¹. En este contexto es fácil explicarse la adoración que los artistas decimonónicos sintieron por la figura de Salomé, trasunto perfecto de lo oriental, en tanto que símbolo complejo de las fuerzas de poder y deseo que se ocultaba bajo los abigarrados espacios exóticos en los que desarrollaba su danza fatal. El modernismo hispánico no quedará indiferente a esta moda, siendo las pinturas que Gustave Moreau dedicó al tema en los años 70 uno de los referentes principales. A partir de aquí, la Salomé finisecular pasará primero a la literatura de Huysmans, y en ámbito hispánico, a la poesía de Julián del Casal. No obstante, esta Salomé no recuerda en absoluto a la histórica de Flavio Josefo en las *Antigüedades Judías* (93-94 d.C), no se puede entender como una «presentación», sino como una «representación»² ideal de Oriente mediante el filtro de una ideología concreta y de los referentes literarios y pictóricos occidentales de fin de siglo.

¹ L. Litvak, *El sendero del tigre*, Madrid, Taurus, 1986, págs. 14 y 16.

² E. W. Said, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990, pág. 42.

Esta representación ficcional³ del espacio oriental, en nuestro caso a través de la figura de Salomé en algunos textos hispánicos, presupone por tanto una poética y estética especiales. Analizaremos así el funcionamiento espacial en el mito, sin perder de vista las valiosas apreciaciones del musicólogo Carl Dahlhaus: «Lo decisivo no es el grado en el que se demuestra un “auténtico” exotismo, sino más bien la función que cumple como desviación legítima de una norma estética [...]. El objeto de análisis debería ser menos el contexto original del que procede, que el artificial en el que se integra [...]; el exotismo [...] es por principio un concepto funcional y no sustancial»⁴. Así, es necesario describir el orientalismo en sí mismo, junto a sus procedimientos constructivos, en lo que aporta al modernismo hispánico (temas, tópicos literarios) y lo que aporta el modernismo al espacio «orientalizado»⁵ en tanto que traspasado por poéticas netamente occidentales.

Siguiendo la tesis de Dahlhaus, hay que rechazar la idea del espacio como mero decorado, a favor de considerar su entidad generadora de poéticas propias (espaciales). Esta cualidad del orientalismo, llevará a Lily Litvak a rastrear unas características comunes en estos textos, como la preeminencia de la fantasía, de la alteridad y la plurivocidad en la unión entre el narrador y el «otro», el misticismo, la ruptura con el realismo, el lenguaje exótico o los extranjerismos⁶. Ciertamente, estos caracteres se hallan en muchos modernistas, que introducían elementos exotistas como rasgo definitorio de un estilo contestatario, opuesto a la estética oficial⁷. Tanto es así que Cansinos Assens hablaba de autores «orientalistas»⁸, señalando a Isaac Muñoz y a Ramón Goy de Silva; ambos poderosamente interesados por la figura de Salomé. El último dedicará a la princesa hebrea multitud de textos, siempre bajo la influencia de Oscar Wilde. Por su parte, Muñoz no tratará el tema en una obra completa, pero sí hay menciones en novelas como *Voluptuosidad* (1906), donde describe así la danza de Salomé: «La danza es de una sensualidad litúrgica. Es Oriente. Es lento ondular de caderas hebraicas. Es el sentido profundamente voluptuoso y sacerdotal de mi raza de dioses»⁹. La permanente influencia nietzscheana de Muñoz explica de esta forma su orientalismo, la vía a una forma superior de existencia.

Pero antes de llegar aquí, mucho camino había sido ya recorrido. Uno de los iniciadores de las representaciones finiseculares de Salomé no es otro que Gustave Flaubert en su relato «Herodías» (1877), donde el espacio comienza a manifestarse simbólicamente. En la tercera parte de su texto, se inicia la escena del banquete

³ R. Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, pág. 2.

⁴ C. Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2014, pág. 291.

⁵ Edward W. Said, ob. cit., págs. 94-95.

⁶ L. Litvak, ob. cit., págs. 20-21.

⁷ M.A. García, *Un aire oneroso: ideologías literarias en la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pág. 224.

⁸ R. Cansinos Assens, *La Nueva Literatura (1898-1900-1916)*, vol. II, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, (s.a.).

⁹ I. Muñoz, *Voluptuosidad*, ed. Amelina Correa, Sevilla, Renacimiento, 2015, pág. 65.

de cumpleaños del Tetrarca, con la descripción de la sala, casi como templo de «correspondencias»¹⁰: «Esta tenía tres naves, como una basílica, separadas por columnas de madera de acacia, con capiteles de bronce cubiertos de esculturas. [...] Unos candelabros, encendidos sobre las mesas alineadas a todo lo largo de la nave, hacían el efecto de zarzales ardiendo [...]»¹¹. Más adelante, se desarrollará la presentación y el baile de Salomé, que invita nuevamente a interpretaciones simbólicas. Pese al carácter secundario que Salomé posee en la obra de Flaubert, el «Oriente bárbaro y salvaje»¹² de «Herodías» y *Salammbô* (1862) influirán en la construcción hispánica de la perversa mujer fatal finisecular.

En el mismo año de publicación de «Herodías», se exhibe en el Salon de París *Salomé* y *La aparición*, ambas obras creadas por la mano de Gustave Moreau. Comienza así un alud de écfrasis literarias, fenómeno que Spitzer explicaba como «descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica»¹³. Ejemplo de este procedimiento en la génesis del mito finisecular de Salomé aparece en el capítulo V de *Á Rebours* (1884). Aquí, el dandi creado por Huysmans, describe en los cuadros de Moreau no una imagen neutral proveniente de la iconografía bíblica, sino una mujer fatal, inmersa en un decorado orientalista en clara deuda con el texto de Flaubert.

Aparecía un trono elevado, semejante al altar mayor de una catedral, situado bajo innumerables bóvedas que surgían de robustas columnas como las de los pilares románicos, esmaltadas con ladrillos policromados, engastadas de mosaicos con incrustaciones de lapislázuli y de sardónica, en un palacio parecido a una basílica de estilo musulmán y bizantino a la vez. En el centro del tabernáculo que sobresalía por encima del altar [...], se encontraba sentado el tetrarca Herodes, con una tiara en la cabeza, las piernas juntas y las manos sobre las rodillas. [...] Alrededor de esta estatua inmóvil, petrificada en un gesto hierático de dios hindú, ardían productos aromáticos [...]. Luego el vapor ascendía, extendiéndose bajo las arcadas en donde el humo azulado se mezclaba con el polvo dorado de los rayos del sol que descendían de las cúpulas. Entre el aroma perverso de los perfumes, [...] Salomé se desliza lentamente sobre las puntas de sus pies extendiendo el brazo izquierdo con un gesto de autoridad, y sosteniendo con el brazo derecho una gran flor de loto a la altura del rostro, mientras una mujer en cuclillas puntea las cuerdas de una guitarra¹⁴.

¹⁰ Recuérdese cómo Baudelaire ilustra su teoría de las «correspondencias» con «un temple où de vivants piliers», Ch. Baudelaire, *Las flores del mal*, ed. Alain Verjat, Madrid, Cátedra, 2011, pág.94.

¹¹ G. Flaubert, *Tres cuentos*, ed. y trad. Germán Palacios, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 108.

¹² M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, págs. 327-328.

¹³ L.A. Pimentel, «Ecfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías*, núm. IV, 2003, pág. 206.

¹⁴ J.-K. Huysmans, *A contrapelo*, ed. y trad. de Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 2012, pág. 177.

El misticismo religioso en el espacio flaubertiano se acentúa en Huysmans, situando la escena de la danza de Salomé en una basílica bizantina, describiendo a continuación las bóvedas y la misteriosa iluminación. Siguiendo la transposición efrástica, describe la pintura de Moreau de forma vertical descendente; de las bóvedas pasa a la figura del Hierático Herodes, en torno al que flotan los vapores «perversos» de los pebeteros, que se elevan y se mezclan con los rayos del sol. Como vemos, la adjetivación da ya muchas pistas. La joven que comienza su danza y alza la flor de loto con decisión, posee un carácter marcadamente maligno, favorecido por un espacio de «exotismo lujurioso»¹⁵ y ambigüo, donde se muestra un complejo sincretismo de religiosidad y perversidad.

A la cabeza de los modernistas atraídos por Huysmans se encontraba Julián del Casal, que compartía con el autor francés su veneración por Moreau. Así, en base a los dos hipotextos (pictórico y literario), construirá en *Nieve* (1892) sendas écfrasis; en primer lugar, transponiendo la pintura *La aparición* en su poema del mismo título, posteriormente hará lo propio con el cuadro titulado *Salomé*:

En el palacio hebreo, donde el suave
humo fragante por el sol deshecho,
sube a perderse en el calado techo
o se dilata en anchurosa nave

está el Tetrarca de mirada grave,
barba canosa y extenuado pecho,
sobre el trono, hierático y derecho,
como adormido por canciones de ave.

Delante de él, con veste de brocado
estrellada de ardiente pedrería,
al dulce son del bandolín sonoro,

Salomé baila y, en la diestra alzado,
muestra siempre, radiante de alegría,
un loto blanco de pistilos de oro¹⁶.

El procedimiento efrástico es claro. Comienza el primer cuarteto con la descripción espacial del templo bizantino hacia cuya bóveda asciende el humo de los incensarios. Sitúa después al inmóvil Tetrarca en su trono y delante de él, a la joven Salomé que danza al ritmo del bandolín mientras sostiene el loto blanco.

A pesar de la aparente neutralidad parnasiana de Casal, el texto de Huysmans está muy presente en su poema, recogándose así un sustrato ideológico que

¹⁵ M. Praz, ob. cit., pág. 517.

¹⁶ J. del Casal, *Poesía completa y prosa selecta*, ed. Álvaro Salvador, Madrid, Verbum, 2001, págs. 121-122.

supone toda una ampliación en la estructura transpositiva. Así, adelantándose a Wilde, Huysmans da el protagonismo a Salomé, cimentando las bases del mito finisecular:

Ni San Mateo, ni San Marcos, ni San Lucas, ni ningún otro evangelista, se habían detenido en la narración de los fascinantes y enloquecedores encantos de la bailarina, ni hacían alusión a su poder de depravación. [...] se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, [...]; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca¹⁷.

De esta forma, Casal recogerá el componente fuertemente misógino, creador en última instancia del arquetipo de la Salomé fatal. Con ello entramos de lleno en las posibles interpretaciones simbólicas del espacio orientalista en el tratamiento del mito por parte del poeta: «lo erótico se establece en sugerir la relación entre falo y vagina: la luz que desciende verticalmente en rayos por el techo calado y la *dilatación* de la *nave* [...] después [...] el cuerpo seductivo de Salomé *emerge* [...] como falo: “Salomé baila y, en la diestra alzado, / muestra siempre, radiante de alegría, / un loto blanco de pistilos de oro”¹⁸. A su vez, el variado simbolismo del loto, procedente de Egipto y de la India, ya había sido explicado por Huysmans como «símbolo fálico» y «ofrenda de virginidad», pero también intensificaba la significación de la feminidad, «del Vaso profano, causa de todos los pecados y de todos los crímenes»¹⁹.

Esta visión de lo femenino maldito procedía de Baudelaire²⁰ y sería desarrollada durante el fin de siglo. Las causas de ello son rastreables en el temor de la época a la «mujer nueva», vista como un ser agresivo²¹ que buscaba salir de su papel doméstico hacia una mayor participación social²². Pero este terror hacia lo femenino se amplificaba aún más en estos textos; con la irrupción en el espacio orientalista, «el cuerpo del asiático no se deja leer, se resiste, desde su “extrañeza”, a la epistemología occidental, de ahí que resulte “inquietante”

¹⁷ J.-K. Huysmans, ob. cit., págs. 178-179.

¹⁸ R. de la Fuente Ballesteros, «Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal», Borja Rodríguez Gutiérrez, Raquel Gutiérrez Sebastián (coord.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, ICEL, 2011, págs. 258-259, nota 25.

¹⁹ J.-K. Huysmans, ob. cit., pág. 180.

²⁰ Véase el poema xxv de *Las flores del mal*, ob. cit.: «¡Máquina ciega y sorda, en crueldades fecunda! /Saludable instrumento que al mundo sangre bebe, [...] / Naturaleza, grande en sus planes ocultos, / mujer, de ti se vale, reina de los pecados, / —vil animal, de ti— para formar a un genio?» (pág. 153).

²¹ Véase, J. Ortega y Gasset, «Esquema de Salomé», *Obras completas*, vol. II, Madrid, Taurus, 2004, págs. 480-483. Ortega utiliza los conceptos «deformación de la feminidad» y «mujer de presa» para referirse a este nuevo tipo de mujer (págs. 480-481).

²² E. Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 78-81.

y, en su diferencia radical, monstruosos»²³. Además, y en el caso concreto de Salomé, «su poder simbólico reside en su deseo castrante [...], la proyección estereotipada de un Oriente femenino y amenazante, [...] desmantelamiento de las fronteras»²⁴. Evidentemente, esta forma de ambigüedad genérica entre lo masculino y lo femenino era una forma de contestar a unos estereotipos sociales y estéticos. Todos estos contenidos pasarán por Casal, que no duda en renegar directamente de la feminidad en poemas como «A la Castidad»: «Yo no amo la mujer, porque en su seno/ dura el amor lo que en la rama el fruto, / y mi alma vistió de eterno luto/ y en mi cuerpo infiltró mortal veneno»²⁵. Se va construyendo así una galería de imágenes de Salomé orientalizada, fuertemente connotada en todo su poder y maldad.

Estas imágenes de perversión que posteriormente Oscar Wilde desarrollará y difundirá aún más tanto por Europa como por ámbito hispánico a partir de su tragedia de 1893, las encontramos también en Francisco Villaespesa en *Torre de marfil* (1911). En este poemario introducirá tres sonetos agrupados bajo el título «Tríptico de Salomé», dedicados respectivamente a Herodías, Johanan y Salomé. En «Herodías», comienza situando el escenario orientalista de rigor, mediante el intertexto de Moreau y el procedimiento efrástico: «En tanto que el silencio la voz de un arpa alegre/ y el tetrarca en su trono, con las miradas fijas/ en el humo, acaricia la larga barba negra/ con sus pálidos dedos fulgentes de sortijas»²⁶. Pero aquí la éfrasis es más libre que en Casal. En primer lugar, no hace referencia a basílica alguna, sino que el exotismo es auditivo; a través del sonido del arpa entramos en el espacio ideal, para acceder después de forma visual a la imagen prototípica de los pebeteros de esencias. Pero Villaespesa crea nuevas imágenes que no aparecían en la pintura; el orientalismo funciona como medio que permite a los personajes dar rienda suelta a su crueldad:

Sonríe de lujuria en su lúbrico encierro
mientras liban silencios colmenas de canciones
y serpientes de aromas los pebeteros dan,

porque sueña que arrojan a la jaula de hierro
donde rugen de hambre sus líbicos leones
el desnudo y sangriento cadáver de Johanan²⁷.

²³ F. Morán, «*Voluntas del deseo*: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano», *Modern Language Notes*, vol. 120, núm. 2, 2005, pág. 386.

²⁴ F. Morán, «El triunfo de Salomé: Notas sobre el texto orientalista en el modernismo hispanoamericano», *Studi Ispanici*, núm. 33, 2008, pág. 197.

²⁵ J. del Casal, ob. cit., pág. 145.

²⁶ F. Villaespesa, *Poesías completas*, ed. Federico de Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1954, pág. 782.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 782.

Comienza así una enumeración de las perversiones que se achacan a Herodías-Salomé, en este caso, el goce de ver cómo los leones despedazan al odiado Bautista. La écfrasis orientalista de las pinturas de Moreau, con el intertexto de Huysmans, prosigue en el tercer soneto del tríptico, titulado «Salomé»:

Bajo la luz bermeja de las antorchas pasa
danzando, suelta al viento la leonada melena,
y entre las espirales de sus velos de gasa
transparece el incendio de su carne morena.

Deslumbra de sus joyas el vivo centelleo;
vierten los incensarios perfumes orientales,
y tiemblan al mirarla y rugen de deseo
los tigres de los Siete Pecados Capitales.

Triunfalmente sonrío, en tanto que el pie avanza,
tejiendo los armónicos encajes de la danza
que riman las ajorcas con su temblor sonoro...

Y sostiene en el arco de sus brazos de artista
sobre la crencha indócil la bandeja de oro
donde sangra la trunca cabeza del Bautista²⁸.

Después de la transposición del primer cuarteto, introduce una variante de importancia radical; frente al terror de la Salomé en *La Aparición*, que huye ante la visión de la cabeza cortada, en Villaespesa la joven cruel sonrío, se deleita ante el crimen cometido. La princesa ha logrado su objetivo: aunque sea muerto, podrá poseer por fin al Bautista.

Este espacio orientalista en Villaespesa permite realizar un completo inventario de todos los símbolos de maldad que despliega el tratamiento arquetípico de Salomé, que se introduce de lleno en el *topos* modernista de la «belleza cruel», en la «categorización estética del crimen erótico»²⁹. Para expresar esto, el poema se reviste de una serie de imágenes arquetípicas como el fetichismo de los cabellos³⁰ («leonada melena»), los «velos» y el simbolismo del «desvelamiento» como despertar sexual³¹ (al quitarse los velos se muestra el «incendio de la carne morena»). Tanto en la importancia del cabello (realzado en las ilustraciones de Aubrey Beardsley para la edición inglesa de 1894) y los velos (recuérdese la enigmática danza de los siete velos), Villaespesa se encuentra en comunicación intertextual con la *Salomé* de Wilde, en donde también prolifera

²⁸ *Ibíd.*, págs. 783-784.

²⁹ L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, pág. 86.

³⁰ E. Bornay, *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 39; Baudelaire, *ob. cit.*, pág. 147.

³¹ E. Showalter, *Sexual Anarchy*, London, Virago Press, 2010, pág. 145.

rabán las imágenes relativas al tópico de la «mujer joya»³². Esta metáfora será una de las cimas del esteticismo finisecular, el ideal que, desde Baudelaire, se oponía a la mujer *natural*³³. Siguiendo la estela wildeana³⁴, Villaespesa finaliza el poema en la sangre que esta vampira, verdadera protagonista de la historia, sorbe con fruición en un acto de necrofilia.

El espacio orientalista en Casal y Villaespesa se construye a través de los procedimientos de la éfrasis y la intertextualidad, tomando ambos como referentes la pintura de Moreau y la literatura de Flaubert y Huysmans junto con la tragedia de Wilde en el caso de Villaespesa. Sin embargo, más que un decorado donde se sitúa un arquetipo literario fosilizado, encontramos una serie de motivos y elementos temáticos y formales con los que se construye un espacio literario de gran productividad, que va sufriendo transformaciones y que posibilita una evolución mítico-estructural del mito de Salomé. Así, el recorrido se traza desde la desdibujada princesa de Flaubert, la ambigüedad erótico-sexual de Moreau y Casal hasta llegar a la perversidad de la lectura de Huysmans, que heredarán Wilde y Villaespesa.

Analizar los códigos expresivos y los procedimientos estéticos era para Dahlhaus lo más importante del exotismo. Sin embargo, después de analizar cómo se construye el espacio orientalista y su relación con la figura de Salomé, quizás sería necesario preguntarse por la causa de su surgimiento en el modernismo hispánico. Este espacio ficcional era «la alteridad»³⁵, «que permitía escapar de la vulgar y trillada realidad cotidiana, significaba un trastorno total de los valores burgueses de todo tipo, religiosos, estéticos, éticos, sexuales. Lo otro era más libre y verdadero»³⁶. Siguiendo tesis análogas, Gullón desmantelaba la falacia del modernismo como evasión de la realidad:

El poeta vive en la realidad y se nutre de ella; si la niega es por no encontrarla según la desea, por hallarla desustanciada, exhausta, sin vitalidad [...] completando la creación en su obra personal, en la que incorporará lo que su medio no puede proporcionarle [...]. El exotismo modernista no es pretexto para negarse a la realidad, sino medio para rectificarla³⁷.

En definitiva, los artistas estaban defendiendo con esta Salomé orientalista un nuevo ideal artístico, que a su vez era una propuesta social, una nueva forma de existencia en la que la vida misma se *estetizaba*³⁸. El orientalismo

³² O. Wilde, *Salomé*, ed. y trad. M. Armiño, Madrid, Alianza Editorial, 2013; «Parece el reflejo de una rosa blanca en un espejo de plata», pág. 57.

³³ Una de las oposiciones que Ch. Baudelaire, ob. cit., establece es la de la fertilidad (corrupta) frente al ideal de esterilidad, en el poema v (pág. 101) y xxvii (pág. 157).

³⁴ O. Wilde, *Salomé*, ob. cit., «He besado tu boca, Yokanaan», pág. 134.

³⁵ F. Affergan, *Exotisme et alterité*, París, PUF, 1987, págs. 63-107.

³⁶ L. Litvak, *El sendero del tigre*, ob. cit., pág. 17.

³⁷ R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 78 y 82.

³⁸ M. A. García, ob. cit., págs. 217-218 y 221.

modernista supone así una propuesta ideológica (mujer fatal fruto de la misoginia), estética (mujer artificial, el Arte como verdad suprema) y metafísica (culto al Arte como salida de la insatisfacción social y existencial³⁹). El mito de Salomé en Casal y Villaespesa asume las tres propuestas, y he aquí la explicación de un lenguaje místico-religioso en la construcción del espacio. Ahora cobra pleno sentido el comentario inicial de Isaac Muñoz sobre la «sensualidad litúrgica» de la danza. Sólo con la construcción de su basílica-palacio ideal, Salomé y el Arte pueden ser adorados como verdadera religión.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- BAUDELAIRE, Ch., *Las flores del mal*, ed. Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2011.
- CASAL, J. del, *Poesía completa y prosa selecta*, ed. Álvaro Salvador, Madrid, Verbum, 2001.
- FLAUBERT, G., *Tres cuentos*, ed. y trad. Germán Palacios, Madrid, Cátedra, 2010.
- HUYSMANS, J.-K., *A contrapelo*, ed. y trad. Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 2012.
- MUÑOZ, I., *Voluptuosidad*, ed. Amelina Correa, Sevilla, Renacimiento, 2015.
- VILLAESPESA, F., *Poesías completas*, ed. Federico de Mendizábal, Madrid, Aguilar, 1954.
- WILDE, O., *Salomé*, ed. y trad. Mauro Armiño, Madrid, Alianza Editorial, 2013.

Bibliografía secundaria

- AFFERGAN, F., *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'antropologie*, París, PUF, 1987.
- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CANSINOS ASSENS, R., *La Nueva Literatura (1898-1900-1916)*, vol. II, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, (s.a.).
- DAHLHAUS, C., *La música del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2014.
- FUENTE BALLESTEROS, R. de la, «Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal», Borja Rodríguez Gutiérrez, Raquel Gutiérrez Sebastián (coord.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, ICEL, 2011, págs. 251-268.
- GARCÍA, M. A., *Un aire oneroso: ideologías literarias en la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

³⁹ De este culto al Arte es síntesis perfecta el soneto «El arte» de J. del Casal, ob. cit., pág. 63: «Cuando la vida, como fardo inmenso, / pesa sobre el espíritu cansado/ [...] halla en el Arte dichas ignoradas, // como el alción, en fría noche oscura, / asilo busca en musgosa peña/ que inunda el mar de olas plateadas». Sobre este punto también será explícito el autor cubano en artículos como «La vida errante. Guy de Maupassant», publicado en *La Habana Elegante* el 13 de abril de 1890, pág. 340.

- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
— *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.
— *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus, 1986.
- MORÁN, F., «*Voluntas del deseo: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano*», *Modern Language Notes*, vol. 120, núm. 2, 2005, págs. 383-407.
— «El triunfo de Salomé: Notas sobre el texto orientalista en el modernismo hispanoamericano», *Studi Ispanici*, núm. 33, 2008, págs.189-204.
- ORTEGA Y GASSET, J., «Esquema de Salomé», *Obras completas*, vol. II, Madrid, Taurus, 2004, págs. 480-483.
- PIMENTEL, L. A., «Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías*, núm. IV, 2003, págs. 205-215.
- PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, El Acanalado, 1999.
- SAID, E. W., *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.
- SHOWALTER, E., *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago Press, 2010.

CAPÍTULO 24

El casino como espacio literario en *Niebla*, *Abel Sánchez* y *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, de Miguel de Unamuno

LIDIA SÁNCHEZ DE LAS CUEVAS
Universidad Bordeaux Montaigne

INTRODUCCIÓN

Este trabajo, centrado en la presencia del casino como espacio literario en la obra narrativa de Unamuno y en particular en tres novelas suyas, nace de dos constataciones. La primera de ellas se apoya en el hecho de que, para el novelar unamuniano, el espacio y el tiempo pierden importancia en el relato para dársele a la acción de los personajes que lo conforman y lo crean. Así, el eje principal del relato es el personaje y sus acciones que en él tienen lugar. Este hecho corresponde a la ruptura que tanto Unamuno como otros escritores, como Baroja o Martínez Ruiz, llevaron a cabo en la primera mitad del siglo XX con las formas narrativas decimonónicas, en las que se podía encontrar un gran predominio del espacio, como ornamento o decorado, dentro de las descripciones del relato. En el caso de la narrativa unamuniana, podemos constatar que la localización concreta en la que se encuentran los personajes no es importante. Esto podemos comprobarlo en el prólogo de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, donde nos encontramos ante un lector que escribe a Unamuno proponiéndole la historia de don Sandalio y le dice: «Como verá, no he dejado el nombre del lugar en que los sucesos narrados se desarrollaron [...] Ya sé que no es usted de los que se preocupan de situar los hechos en

lugar y tiempo.»¹ Podemos comprobarlo, igualmente, a través de la definición de *nivola* que realiza Víctor Goti en *Niebla*, en la cual no hay ningún tipo de alusión al espacio como característica del género.

La segunda constatación es la frecuencia con la que el espacio del Casino aparece en su obra². En sus novelas, desarrolladas siempre en lugares imprecisos, hay, en cambio, elementos espaciales que hacen en su conjunto, situar el relato en un lugar con características concretas y constantes, es decir, en un lugar que representa un «aquí». Como indica Isabel Criado, «el aquí es la circunstancia en que sus seres se mueven, son y viven porque, aunque no hay dónde, hay situación creada»³. Estos lugares recurrentes son: espacios exteriores como la calle y el parque en *Niebla* o el monte en *La novela de don Sandalio*; espacios interiores como la casa de los personajes principales, siendo el caso de *Niebla* y *Abel Sánchez*, o el hotel con la misma función en *La novela de don Sandalio*; la iglesia en *Niebla* y *Abel Sánchez*, que no aparece en *La novela de don Sandalio* pero sí está presente en otras de sus novelas y por supuesto, y siendo el núcleo de nuestro trabajo, el casino, presente en los tres relatos escogidos.

De estas dos constataciones surge el interés de analizar las funciones y las posibles representaciones de este espacio en *Niebla*, *Abel Sánchez* y *La novela de don Sandalio*. Para este fin, comenzaremos por una explicación breve de las ocasiones en las que el casino aparece en cada una de ellas.

El casino, en *Niebla* (1914), está presente en nueve capítulos de veinte que comporta la novela y aparece desde el primero. A pesar de la importancia que adquiere como elemento narrativo, las indicaciones que se dan de él son escasas: primero, se comprende como lugar cercano al personaje cuando este busca intimidad y piensa en este espacio. En segundo lugar, aparecen únicamente dos indicaciones visuales, una exterior: «se encontró a la puerta del casino»⁴ y otra interior: «hablando a solas, en un riconcito»⁵. Por último, las principales referencias a este espacio son los verbos empleados por el narrador para indicar cómo participa el casino en las escenas narrativas a través de los movimientos del personaje: «habían salido para ir al casino», «volviéndose camino del casino»⁶, «se dirigió al casino»⁷, o a través de la voz de uno de los personajes, Víctor Goti: «vamos fuera»⁸.

¹ M. de Unamuno, *Narrativa completa II*, Barcelona, RBA-Cervantes, 2005, pág. 317.

² El casino, puesto que era un lugar común en la sociedad de la época, adquirió un lugar importante en la literatura de este periodo. No solamente Unamuno se inspira de este espacio, ya anteriormente el casino había formado parte de otras grandes novelas como *La Regenta* de Clarín (1885), *Doña Perfecta* de Galdós (1896), o más tarde, *Tirano Banderas* de Valle (1926), por citar algunos ejemplos. El casino es, por tanto, un espacio narrativo común, aunque su aportación en la literatura de cada autor sea diferente.

³ I. Criado Miguel, *Las novelas de Unamuno, estudio formal y crítico*, Salamanca, Ediciones universidad de Salamanca, 1997, págs. 41-42.

⁴ M. Unamuno, *Narrativa completa I*, Barcelona, RBA-Cervantes, 2005, pág. 648.

⁵ *Ibid.*, pág. 745.

⁶ *Ibid.*, pág. 682.

⁷ *Ibid.*, pág. 681.

⁸ *Ibid.*, pág. 702.

El casino en la novela de *Abel Sánchez* (1917) no funciona como constante pero sí como aportación concreta en un momento en particular de la vida del personaje, que corresponde a los capítulos XXI, XXII y XXIII. Como en *Niebla*, no hay ningún elemento que describa visualmente este espacio y aparecen las mismas alusiones, es decir como espacio frecuentado por los personajes con entradas y salidas, como: «Y volvió al casino»⁹, «Joaquín salió del Casino con Federico»; o nombrado a través de deícticos espaciales: «cada día se inventaba un pretexto para ir allí» o «Allí estaba Federico Cuadrado.»¹⁰ El tratamiento dado en esta novela al casino viene representado a partir de lo que en el casino tiene lugar, es decir, «la conversación casinera» de la mano de la peña del casino.

En *La novela de don Sandalio* (1930) la presencia del casino es fundamental ya que es en este espacio donde se desarrolla la mayor parte del relato. Desde el tercer capítulo hasta el décimo octavo, de veintitrés que tiene esta novelita, el casino es el espacio principal en el que acontecen las aventuras de los personajes principales. Es importante señalar que es la única novela que aporta una descripción del conjunto de los elementos visuales que forman el casino. En el capítulo tres se nos muestra la sala de lectura, los periódicos y la gente que los lee; el salón, donde todos los hombres se reúnen y tienen tertulias, se crean las peñas y hay partidas de tresillo, de tute o de mus. En el capítulo siguiente incluye las partidas de ajedrez y en el capítulo XIX se añade la sala de crimen, el reglamento del casino y la biblioteca. Como en las novelas anteriores, también aparecen las referencias al movimiento de los personajes en torno al casino: «llegó don Sandalio al casino»¹¹, «salí del casino»¹², «ha vuelto don Sandalio, ha vuelto al casino»¹³.

Para nuestro análisis, hemos comprendido que debíamos partir de las significaciones que el casino toma con respecto a los personajes principales. Es decir, en función de cómo determina el espacio al personaje. Como indica Henri Mitterand, funciona como «circunstante, a valor determinativo, de la acción romanesca»¹⁴. Para esta división nos servimos como vector del personaje principal, ya que el casino adquiere su significación con respecto a la perspectiva del personaje, es decir; el personaje es el vector del relato quien se moverá por diferentes espacios y recurrirá a ellos en función de lo que esos espacios le aporten a él. De este modo, y como adelantamos, podemos encontrar en el casino las siguientes aportaciones, correspondientes a los apartados siguientes de este trabajo: el casino como elemento determinativo positivo, el casino como espacio de encuentros y diálogos y el casino como exponente social de la época.

⁹ *Ibíd.*, pág. 884.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 889.

¹¹ M. de Unamuno, *Narrativa Completa II*, ob. cit., pág. 324.

¹² *Ibíd.*, pág. 328.

¹³ *Ibíd.*, pág. 329.

¹⁴ H. Mitterand, *Le discours du roman*, París, Presses Universitaires de France, 1980, pág. 190. La traducción es mía.

EL CASINO PARA EL PERSONAJE UNAMUNIANO: UNA DETERMINACIÓN POSITIVA

Tanto en *Niebla* como en *Abel Sánchez*, el casino determina positivamente al personaje del relato en diferentes ocasiones ya que se dirige a él en busca de comodidad, como espacio en el que resguardarse, como espacio donde evadirse y como espacio confesional. Esta positividad podemos encontrarla en otros espacios como la casa del personaje o la iglesia; todos ellos espacios interiores. De ahí a que podamos referirnos a la teoría de Lotman, cuando éste diferencia por dicotomías u opuestos los espacios literarios, participando el casino, en nuestro caso, en el conjunto de espacios interiores cuya referencia es positiva para los personajes, frente a los espacios exteriores.

Así, como se ha indicado, el casino es para el personaje un espacio en el que encuentra la comodidad. Esta referencia la encontramos en el primer capítulo de *Niebla* en el que Augusto busca un espacio de intimidad donde estar cómodo: «¿Y Eugenia? Tengo que escribirle. Pero no desde aquí, sino desde casa. ¿Iré más bien al Casino? No, a casa, a casa. Estas cosas desde casa, desde el hogar»¹⁵. El casino es evocado como lugar familiar, donde el personaje se encuentra en intimidad. Ya desde el primer capítulo se presenta el casino como un referente espacial próximo o familiar al personaje, algo que se constatará a lo largo del relato.

Esta misma referencia la encontramos en el personaje de Joaquín Monegro en *Abel Sánchez*, quien acude al casino para protegerse de él mismo en una suerte de huida personal. La primera ocasión en la que aparece el casino es en el capítulo XXI, cuando Joaquín recurre a él con el fin de huir de sus malos pensamientos fomentados por la soledad: «Huyendo de sí mismo, y para ahogar con la constante presencia del otro, de Abel, en su espíritu, la triste conciencia enferma que se le presentaba, empezó a frecuentar una peña del Casino. Aquella conversación ligera le serviría como de narcótico, o más bien se embriagaría con ella»¹⁶. Observamos que, en este caso, lo positivo no es el casino en sí, sino lo que en él encuentra, que resulta el objeto de búsqueda de Joaquín: la «conversación casinera» dirigida por la peña del casino. El adjetivo «casinero», creación unamuniana, es para el personaje una vía de escape y connota una carencia de inteligencia. La vía de escape de Joaquín es, por tanto, un lugar en el que las conversaciones estén vacías de contenido, «ligeras» y lo encontrará en el casino, de ahí que este espacio le reconforte¹⁷. Aunque es de señalar que a continuación el narrador adelanta: «solo que el remedio fue peor que la enfermedad».

Una huida conlleva una suerte de evasión. Esta evasión la vive Augusto Pérez en el capítulo XIII de *Niebla*. Después de encontrarse a Avito Carrascal en la iglesia, el narrador así lo expresa: «Cuando al cabo Augusto se despidió de

¹⁵ M. de Unamuno, *Narrativa completa I*, ob. cit., pág. 643.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 882.

¹⁷ Se tratará más en detalle la connotación dada al adjetivo «casinero» y consecuentemente al significado de casino en el tercer apartado.

don Avito dirigiose al Casino. Quería despejar la niebla de su cabeza y la de su corazón echando una partida de ajedrez con Víctor»¹⁸. Manuel Cifo Gonzalez así lo señala: «El casino supone una especie de bálsamo para sus males, gracias a las cotidianas partidas de ajedrez y a los consejos de su fiel amigo Víctor Goti»¹⁹.

Por último, tratamos el casino como espacio confesional. Espacio que podríamos contraponer a la iglesia como lugar confesional religioso. Lo encontramos, por ejemplo, en el capítulo décimo de *Niebla*, cuando el narrador indica: «Como Augusto necesitaba confidencia se dirigió al Casino, a ver a Víctor, su amigote»²⁰. Y será, igualmente, a las puertas del casino donde le confiese los sentimientos por Eugenia.

EL CASINO COMO CRONOTOPO DEL RELATO: ENCUENTROS Y DIÁLOGOS

De importancia y no casualidad es que, en los tres relatos, los personajes tengan encuentros y diálogos decisivos con otros personajes en el mismo espacio: el casino. En *Niebla* Augusto y Víctor Goti, en *Abel Sánchez* Joaquín y Federico, y en *La novela de don Sandalio* el narrador y don Sandalio. En este sentido, el casino puede ser estudiado como cronotopo, según Bakhtine, semejante al salón, cuando dice que en él «se establecen las intrigas y tienen lugar a menudo las rupturas» y donde «se intercambian diálogos cargados de un sentido particular en la novela»²¹.

Empezando por *Niebla*, el primer diálogo, entre Augusto y Víctor, tiene lugar en el capítulo III, que se desarrolla enteramente en el casino. Mientras juegan una partida de ajedrez, Víctor aconseja a Augusto sobre sus dudas amorosas ejemplificando su tesis con el juego del ajedrez. Así sentencia: «pieza tocada, pieza jugada»²². Y es que el tablero en el que juegan, puede considerarse como un sub-espacio dentro del casino, tanto en *Niebla* como en *La novela de don Sandalio*, si entendemos el tablero como un merónimo del casino: que podemos interpretar como que el juego forma parte de la vida en la que las personas, por asociación, son piezas; como observamos de nuevo en *La novela de don Sandalio*, cuando el narrador expresa: «Al salir del casino le he seguido cuando se iba hacia su casa, a observar si al cruzar el patio, como ajedrezado, de la Plaza Mayor, daba algún salto de caballo»²³.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 701.

¹⁹ M. Cifo González, «Algunas precisiones del tratamiento del espacio y el tiempo, como técnicas narrativas, en *Niebla*, de Miguel de Unamuno.», *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, <https://digitum.um.es>, pág. 11.

²⁰ M. de Unamuno, *Narrativa completa I*, ob. cit., pág. 681.

²¹ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Francia, Gallimard, 1978, pág. 387.

²² M. de Unamuno, *Narrativa completa I*, ob. cit., pág. 649.

²³ M. de Unamuno, *Narrativa completa II*, ob. cit., pág. 323.

Volviendo a los diálogos, Manuel Cifo González también observa la trascendencia del casino en *Niebla*, «que será la raíz de una charla entre los dos amigos cuando Augusto empiece a pensar en el suicidio»²⁴. Augusto mantiene en otra ocasión, en el capítulo XXI, otro diálogo con Antonio, personaje secundario quien le cuenta la historia de su vida y de la que Augusto se sirve para sus divagaciones.

En *Abel Sánchez*, Joaquín realiza tres visitas al casino. En la primera no hay ningún encuentro, el casino es en esta ocasión un espacio narrativo, denominado por Ryan como *spatial frame*, espacio donde el personaje se dedica a escuchar las conversaciones de los otros. En la segunda ocasión, se encuentra con varios socios del casino y se produce un diálogo múltiple a modo de ejemplo de «conversación casinera» y se da a conocer el personaje de Federico. Será en el capítulo siguiente donde entablen un diálogo entre ambos, un diálogo con semejanzas a los vistos en *Niebla* ya que, por un lado, Federico le cuenta la historia de un personaje secundario, el aragonés, paralela a la de Antonio, cuya moraleja ayuda igualmente a Joaquín; y por otro lado Federico se presenta como personaje fuerte, a quien podríamos comparar con Víctor en cuanto a que ayudan con sus consejos a los protagonistas, a pesar de la poca presencia de Federico en el conjunto del relato frente al protagonismo de Víctor en *Niebla*.

En *La novela de don Sandalio* prima más el encuentro que el diálogo puesto que entre el narrador y don Sandalio prácticamente no hay intercambio de palabras, pero por otro lado, el encuentro entre ambos es el eje principal de la novela. De hecho, el interés de la misma reside en los encuentros entre ellos ya que para el narrador, encontrarse con don Sandalio se convierte en su obsesión y objetivo. Así, el primer encuentro acontece en el capítulo sexto, cuando don Sandalio se queda sin compañero de ajedrez: «Me daba pena. Tanta pena me daba, que no pude contenerme, y me acerqué a él»²⁵. Y tras éste, los intentos de encuentro: «Ha vuelto don Sandalio, ha vuelto al casino, ha vuelto al ajedrez. Y ha vuelto el mismo, el mío, el que yo conocía, y como si no le hubiese pasado nada»²⁶, en el capítulo x; o de nuevo en el capítulo xv: «me fui, ¡claro es!, al casino. Me llevaba, sobre todo, como puedes bien figurarte, el encontrarme con mi don Sandalio y el reanudar nuestras partidas»²⁷.

EL CASINO INTRAHISTÓRICO: ESPACIO DE REPRESENTACIÓN Y CRÍTICA SOCIAL

En *La novela de don Sandalio*, Unamuno muestra su visión del casino a través de la crítica a las bibliotecas que en él se encuentran, así como a sus socios. De esta manera, el casino se convierte en el espacio en el que el divertimento conlleva a la tontería humana. Esta idea ya la encontramos en el segundo capítulo,

²⁴ M. Cifo González, ob. cit., pág. 11.

²⁵ M. de Unamuno, *Narrativa completa II*, ob. cit., pág. 324.

²⁶ *Ibid.*, pág. 329.

²⁷ *Ibid.*, pág. 333.

cuando el narrador está dispuesto a hacerse socio del casino: «¡Hace tanto tiempo que no he oído una tontería! Y así, a la larga, no se puede vivir. Me temo que voy a sucumbir»²⁸.

Esta imagen del casino no es únicamente propia de esta novela corta. Unamuno ya había dejado por escrito, como buen conocedor, su opinión sobre el mismo. Así, en *Por tierras de Portugal y de España* critica la biblioteca del casino de Trujillo, por ejemplo: «El en casino nos mostraron primero la biblioteca, una biblioteca pobrísima. [...] es la típica biblioteca que no se forma para lectores, sino para visitantes, [...] para que no se nos tenga por incultos»²⁹. Un comentario bastante cercano al del narrador de *La novela de don Sandalio* cuando declara que la biblioteca era «¡...más desmoralizadora aún que la llamada sala del crimen! ¡Esa biblioteca, que alguna vez se le enseña al forastero, y en la que no falta el Diccionario de la Real Academia Española para resolver las disputas...!»³⁰. En el artículo titulado «Casa y casino»³¹, Unamuno indica que lo más peligroso que existía en aquella sociedad era el «casino, vivero de frivolidad y de vanidad y de pelicularía; al casino con su justicia de bolas blancas y negras y su honor de lance. El enemigo de la vida civil en España es el casino, es la peña»³².

No obstante, pese a esta concepción de este espacio, lo cierto es que Unamuno frecuentó el casino durante toda su vida y, como remarca Luciano G. Egido, «muchas de sus novelas y de sus dramas empezaron siendo chismes de casino»³³. Es más, Egido descubre la inspiración para *La novela de don Sandalio*, a partir de un comentario de 1910 de Unamuno en el que decía: «En mi época de ajedrecimanía [‘durante mis años de carrera, en Madrid, hubo domingo en que invertí lo menos diez horas en jugar al ajedrez’] solía yo jugar con un ancianito que no parecía vivir sino para el ajedrez. Todas las tardes me pasaba dos o tres horas jugando con él. Y jamás supe sino su nombre, que hoy ya no recuerdo»³⁴. No sabemos si consiguió recordarlo o no, pero de éste creó a don Sandalio y su novela, en la que el casino es el espacio por excelencia puesto que representa el objeto de crítica de la novela: la sociedad española de entonces. Recurrimos de nuevo al concepto de cronotopo para analizar el significado del casino. Los cronotopos, según Bakhtine, se presentan como «los centros organizadores de los principales acontecimientos contenidos en el sujeto de la

²⁸ *Ibíd.*, pág. 320.

²⁹ M. de Unamuno, *Por tierras de Portugal y de España/Andanzas y visiones españolas*, México, Porrúa, 1983, pág. 111.

³⁰ M. de Unamuno, *Narrativa completa II*, ob. cit., pág. 340.

³¹ publicado en *El Liberal* (Madrid) el 9 de diciembre de 1923.

³² L. Robles, *Unamuno y Cartagena*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, págs. 228-229. Stephen G.H. Roberts también remarca este artículo en *Miguel de Unamuno o La creación del intelectual español moderno*, donde explica que para Unamuno España había dejado de ser una casa para convertirse en un casino.

³³ L. G. Egido, *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*, Salamanca, Ediciones universidad de Salamanca, 1983, pág. 217.

³⁴ *Ídem.*

novela, [...] El cronotopo es el principal generador del sujeto»³⁵. Y como tal, a través de sus marcas genéricas, salen a la luz las constantes espacio temporales específicas a una época histórica. El casino, no es pues un mero decorado, imagen o lugar donde estar, es la representación social, la cual es criticada duramente en la novela.

Esta crítica se realiza principalmente de dos maneras: la primera, a través del sentimiento de odio que suscitan al narrador los socios del casino. Cuando son mirones, por ejemplo: «pronto se han podido dar cuenta de que a mí me molestan los mirones no menos que a don Sandalio, si es que no más»³⁶. Aunque hay que recordar que una vez que el narrador “sucumbe” al casino, participa como mirón, de hecho el relato se presenta a través del punto de vista del narrador que es la fuente de percepciones y de apreciaciones subjetivas (según A. Rabatel) y es a través de sus ojos como el lector conoce este espacio: «Me he hecho socio del casino, aunque todavía más para ver que para oír. [...] Paso un rato por la sala de lectura, donde me entretengo, más que a leer periódicos a observar a los que los leen»³⁷, o más adelante: «me he hecho hacer socio, aunque transeúnte—, claro es que de vista [...]. Así es que en mi oficio de mirón prefiero mirar las partidas de tresillo a mirar las de mus, pues en éstas hablan demasiado»³⁸.

Esta función de mirón puede ser también explicada con las palabras de Bourneuf, cuando indica que: «Estos desplazamientos de mirada introducen en la descripción un elemento dinámico permitiendo una “circulación”, una exploración del espacio en varios sentidos»³⁹.

Una segunda crítica se observa a través de las huidas que realiza el narrador de este espacio, del que huye hasta en dos ocasiones. La primera en el capítulo XVI: «Huyendo del casino, huyendo de la villa, huyendo de la sociedad humana que inventa cárceles, me he ido por el monte, lo más lejos posible de la carretera.»⁴⁰, y en capítulo XVIII: «Y yo, huyendo de los comentarios, he huido del casino yéndome al monte. Iba como sonámbulo; no sabía lo que me pasaba»⁴¹.

De la misma manera que Bakhtine ve en el salón un cronotopo en el que «se encuentran las marcas de un tiempo histórico»⁴², el casino en *La novela de don Sandalio* adquiere las mismas funciones, ya que evoca y describe las características sociales de una época, convirtiéndose en tema de la novela. Y la situación descrita en este espacio descubre una cotidianidad de la vida social de la época; es decir nos hace descubrir una parte de la historia, pero no de la gran historia, sino de aquélla que formaba parte del día a día, pudiéndola calificar de ordinaria.

³⁵ M. Bakhtine, ob. cit., pág. 391. La traducción es mía.

³⁶ M. de Unamuno, *Narrativa completa II*, ob. cit., págs. 326-327.

³⁷ *Ibid.*, pág. 320.

³⁸ *Ibid.*, pág. 321.

³⁹ R. Bourneuf; R. Ouellet, *L'univers du roman*, París, collection SUP, presses Universitaires de France, 1972, pág. 106.

⁴⁰ M. de Unamuno, *Narrativa completa II*, ob. cit., pág. 334.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 338.

⁴² M. Bakhtine, ob. cit., pág. 388.

Efectivamente, el cronotopo del casino se asemeja al concepto unamuniano de la intrahistoria, que recojo a través de las palabras de Luciano G. Egido:

La “intrahistoria” trata de explicar el proceso de esa realidad histórica, presentada como totalidad, mediante la acción de otra realidad subyacente, formada [no por los hechos de los grandes hombres, ni por la intervención de las minorías, ni por las decisiones de los reyes, ni por las consecuencias de las batallas, sino] por la vida de los hombres anónimos, por las gentes del pueblo, por su enfrentamiento diario con la necesidad de sobrevivir; estos héroes desconocidos de la cotidianidad son los protagonistas de la “intrahistoria”⁴³,

como don Sandalio y el narrador lo son del cronotopo del casino en la novela.

El casino en este relato, por tanto, puede ser considerado como participante de la intrahistoria que el escritor creó y en general, y para concluir; el casino funciona en la narrativa unamuniana como espacio necesario para el quehacer del personaje. Necesario, ya que es el lugar elegido por sus personajes para el desarrollo de sus intrigas, determinando sus acciones, a través de diálogos y encuentros decisivos. Referente espacial necesario y también natural, puesto que el casino es el reflejo, a través de la mirada de Unamuno, de la sociedad española de la época.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKTHINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Francia, Gallimard, 1978 (1.^a edición de 1975).
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R., *L'univers du roman*, París, collection SUP, presses Universitaires de France, 1972.
- CIFO GONZÁLEZ, M., «Algunas precisiones del tratamiento del espacio y el tiempo, como técnicas narrativas, en *Niebla*, de Miguel de Unamuno», en *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, <https://digitum.um.es>
- CRIDO MIGUEL, I., *Las novelas de Miguel de Unamuno, Estudio formal y crítico*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.
- EGIDO, L. G., *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*, Salamanca, Ediciones universidad de Salamanca, 1983.
- LOTMAN, I., *La structure du texte artistique*, Gallimard, France, 1973. (1^a edición de 1970).
- MITTERAND, H., *Le discours du roman*, París, Presses Universitaires de France, 1986 (primera edición de 1980).
- ROBLES, L., *Unamuno y Cartagena*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.

⁴³ L. Gonzalez Egido, introducción a *En torno al casticismo*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1998, pág. 22.

- SERRANO GARCÍA, R., «La biblioteca de un casino español de provincias a comienzos del siglo XX », *Bulletin hispanique*, 114-2 | 2012, 873-903.
- UNAMUNO, M. d., *Narrativa completa I*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005.
- *Narrativa completa II*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005.
- *En torno al casticismo*, introducción de Luciano González Egido, colección Austral, Ed. Espasa, 1998.
- ZIETHEN, Antje, «La littérature et l'espace», *Arborescences*, revue d'études françaises, núm. 3, 2013.

CAPÍTULO 25

Picasso y Juan Ramón: la evocación del espacio deseado¹

SARA GONZÁLEZ ÁNGEL
Universidad de Sevilla

Las vidas de Juan Ramón Jiménez y Pablo Picasso nacen paralelas en 1881. Se ha escrito en varias ocasiones sobre las sorprendentes similitudes entre el desarrollo de la obra poética juanramoniana y la pictórica del artista malagueño. Sin embargo, la conexión que existe entre los dos trasciende estos aspectos. Al fijar la mirada en la producción literaria de Picasso se puede confirmar esa voluntad de ponerse por escrito que hay también en la obra del de Moguer desde sus primeros poemas, pasando por *Diario de un poeta recién casado*, hasta *Espacio*; pero además, como ocurre con Juan Ramón, la poesía de Picasso también marca un punto de inflexión en la producción de la época.

Se centrará este estudio, a lo largo de las páginas que siguen, en el análisis de la evocación del espacio abandonado en dos obras poéticas, una de cada autor, que constituyeron un todo cerrado en las concepciones de ambos poetas: *Espacio* (1954), de Juan Ramón Jiménez, y *Trozo de piel* (1961), de Pablo Picasso. Ambos poemas están escritos en momentos de reflexión vital y lejos de España, y los dos se configuran ante la certeza de que la vuelta es ya imposible, no porque el destierro de uno y otro fuera irrevocable, sino porque, además de la traba ideológica, pesaba, y mucho, la avanzada edad y la aniquilación del espacio al que los dos andaluces querían volver.

¹ La investigación que ha dado lugar a este artículo se ha llevado a cabo gracias a un contrato predoctoral FPI 2015 concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad financiado por el Fondo Social Europeo.

Las circunstancias vitales tanto de Juan Ramón como de Picasso cuando escribieron los textos son bastante similares: ambos se encontraban al final de sus vidas, en el momento de hacer balance artístico, y los dos concluyen, a su forma, que anhelan el espacio abandonado². El malagueño comenzó a escribir como una necesidad de trascender su arte, una necesidad de canalizar de forma diferente los acontecimientos de su vida y las reflexiones que estos le inspiraban. Su secretario personal, Jaime Sabartés, dice sobre la producción poética picassiana: «Picasso escribe no como un escritor; no para ser un poeta, sino porque es poeta, y para completar la expresión de la realidad obligado por su afán inconmensurable de sinceridad»³. Era la escritura una sinceridad para consigo mismo, un intento de aclararse las ideas en épocas turbulentas. Escribe André Breton sobre la poesía del malagueño: «uno tiene la impresión de hallarse en presencia de un diario íntimo a la vez que sensorial y sentimental como nunca haya existido»⁴.

En *Trozo de piel* se observa un rasgo característico de la producción literaria de Picasso que es la recreación de las raíces añoradas. La ruptura con la ciudad de la infancia de Picasso fue tan abrupta que el léxico, el paisaje y los personajes de Málaga aparecen una y otra vez en sus versos como en una ensoñación y esto explica, también, que el mundo literario de Picasso sea español, a pesar de haber comenzado a escribir en Francia y que gran parte de sus textos estén escritos en francés.

Las incursiones más profundas en la expresión poética de Picasso coinciden con crisis creativas o personales. *Trozo de piel* está escrito en su última década de vida y desde la conciencia de que no iba a volver a España⁵. El libro, ilustrado por Camilo José Cela, estrecha lazos con motivos de la tradición lírica áurea, pero manteniendo el surrealismo desbocado que caracteriza la lírica del malagueño. Persisten los temas fundamentales de los textos de Picasso —comida, violencia y erotismo— que podemos encontrar a lo largo de toda su producción y en sus tres obras fundamentales: en *El entierro del conde de Orgaz* (1959) se encuentra el tema gastronómico especialmente presente⁶, como en *Trozo de piel* (1969) el erotismo, o en *Sueño y mentira de Franco* (1937), la violencia.

² En este anhelo del espacio se encuentra también el del tiempo pasado, irrecuperable. En realidad el espacio se comporta como un cronotopo: no se alude al espacio como un lugar en sí, sino al espacio tal como fue cuando se habitó en él. Se anhela el espacio como continente de los recuerdos felices pasados por el filtro del tiempo y la distancia.

³ J. Sabartés, «La literatura de Picasso», *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1983, pág. 38.

⁴ A. Bretón, «Picasso, poeta», *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1936, pág. 46.

⁵ Como he dicho más arriba, Picasso decidió no volver a España en 1939 tras la victoria de Franco, hasta que el régimen no cayera. En pocos años Picasso dejó de ser bienvenido en su país hasta el punto de que la apertura del Museo Picasso de Barcelona en 1963 tuvo que hacerse bajo el nombre de Colección Sabartés. Lamentablemente, Picasso murió en 1973, tan solo dos años antes de la muerte de Franco y, con ella, de la caída definitiva del régimen dictatorial.

⁶ He hablado sobre la presencia de la comida y la bebida en *El entierro del conde de Orgaz* en el siguiente capítulo: S. González Ángel, «Símbolos gastronómicos en la poesía de Picasso

Desde la aparición de los primeros poemas del artista, la crítica literaria se ha detenido en tratar de legitimar a Picasso como español y a reivindicarlo en nuestra historia de la literatura. Moreno Villa le dedica un apartado completo (titulado «Españolismo»)⁷ en su análisis de los poemas, donde recoge citas de los mismos que aluden a la procedencia del artista. A esto, pero sin intención reivindicativa, también se refiere Piot, quien afirma que Picasso no pierde de vista su cultura hispánica ni siquiera en los textos en francés⁸. Al respecto, Jiménez Millán apunta:

Picasso recoge en sus escritos ecos de la tradición popular que le sirven para recrear ambientes muy característicos de cierta tradición realista en la pintura española, desde Goya a Solana: esa ‘España negra’ de los mendigos, las limosnas y el gusto por lo escatológico [...] aparece como telón de fondo en varios textos picassianos, sin olvidar la mención del folklore andaluz.⁹

Y sobre esta idea vuelven Jiménez Millán¹⁰ y Rafael Inglada¹¹. Pero es Pérez Alfonseca, en la *Gaceta de arte*, quien vierte la opinión más rotunda: «Picasso es tan ajeno a Francia como todo lo que es español. Y nada ni nadie es tan español como Picasso»¹².

El imaginario poético de Picasso es indudablemente español. Sobre todo porque su escritura está estrechamente relacionada con la evocación de la infancia y del paraíso perdido en que se convierte su Andalucía natal, a menudo mezclada con La Coruña, Madrid y Barcelona, ciudades en las que también vivió con su familia. La escritura para Picasso se convierte en un espacio seguro, un lugar creado como refugio de sí mismo y del sentimiento de extranjero y desahuciado que lo impregna cuando comienza su andadura literaria. Los poemas picassianos son una búsqueda del hogar y la seguridad, dibujan y recuerdan escenas de la infancia sirviéndose del lenguaje y la técnica surrealistas. Picasso en estos poemas evoca olores, sabores y vagos recuerdos de su Málaga natal que ya no existe, pero que querría recuperar con todas sus fuerzas. La escritura se presenta, pues, como

o la digestión de la escritura automática», *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, J. Murillo Sagredo y L. Peña García (Coords.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, págs. 337-346.

⁷ J. Moreno Villa, «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política», *El hijo pródigo*, núm. 30, 1945, pág. 481.

⁸ C. Piot, «Picasso et la pratique de l'écriture», *Écrits*, París, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 1989, pág. 27.

⁹ A. Jiménez Millán, «La literatura de Picasso: notas a “Poemas y declaraciones”», *Poemas y declaraciones*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990, pág. 29.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 11. Y también en «Picasso: ¿una escritura surrealista?», *Ínsula*, núm. 592, 1996, págs. 27 y en «La literatura lúdica de Picasso», *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000, págs. 182 y 185-186.

¹¹ R. Inglada, «Prólogo» a *40 textos españoles (1894-1968)*, Málaga, Fundación Pablo Picasso, 2006, págs. 28-29.

¹² R. Pérez Alfonseca, «El españolismo de Picasso», *Gaceta de arte*, núm. 28, 1934, págs. 13.

el espacio del paraíso perdido y, como ocurre con Juan Ramón, la escritura fue la baliza que lo orientó en el viaje a lo desconocido.

Trozo de piel es, pues, el legado poético de Picasso, su último texto, donde se condensan su estilo, sus motivos fundamentales y donde el mensaje último se ha decantado lo suficiente como para traspasar la policromía formal de su surrealismo. Del mismo modo, *Espacio* es el legado de Juan Ramón: un largo monólogo interior con notas que recuerdan, en ocasiones, al surrealismo, que es, en realidad, la obra de un hombre que contempla su vida y su obra retomando unas preocupaciones filosóficas, estéticas y literarias que lo han acompañado siempre. Tanto *Espacio* como *Trozo de piel* son el resultado de la necesidad de sus autores de situarse en el tiempo y en el espacio y de hacer balance y testamento de toda una vida y una obra. Ambos autores se permiten la añoranza y el enfado, pero mientras el de Moguer parece haber encajado el destierro —quizá por la compañía de lo que más amó, Zenobia—, el malagueño no lo consigue, a pesar de que su exilio fuera mucho más largo y progresivo: siempre era demasiado lo que dejaba atrás. Esta actitud diversa se refleja en los poemas y, mientras que Juan Ramón encuentra la unidad y la paz en la distancia: «Lo más bello es el átomo último, el solo indivisible, y que por serlo no es ya más pequeño. Unidad de unidades es lo uno»¹³; en *Trozo de piel* todo es violencia y fragmentos: «Si los pinceles sucios no rascacen [sic] la/ Paleta de odios y esperanzas»¹⁴.

Debido al resultado opuesto del balance vital de uno y otro poeta, Picasso y Juan Ramón no pueden adoptar la misma forma, aunque hablen de cosas similares. Escribe Manuel Durán que a Juan Ramón, en su «estética de “tiempo lento”» no le resultaría fácil adaptarse al estilo de las vanguardias, y argumenta:

el surrealismo nos ofrece una visión discontinua siempre al borde del absurdo [...]: la visión es a veces subjetiva, como la del romanticismo, y otras objetiva pero distante y no relacionada con valores humanos: la yuxtaposición de estos dos puntos de vista opuestos y contradictorios produce una sensación en extremo angustiosa. Y lo que trata de conseguir Juan Ramón en su poesía es precisamente lo opuesto: mantener un solo punto de vista subjetivo, como el del romanticismo, si bien evitando la pugna constante entre hombre y naturaleza¹⁵.

¹³ J. R. Jiménez, *Espacio*, ed. Aurora de Albornoz, Madrid, Editora Nacional, 1982, pág. 19.

¹⁴ P. Picasso, *Trozo de piel*, Málaga, Librería anticuaria El Guadalhorce, 1961, pág. 17.

¹⁵ M. Durán Blázquez, «Juan Ramón Jiménez y el surrealismo: un diálogo casi imposible», *Ínsula*, núm. 416-417, 1981, págs.1-24. Por su parte, Agnes Gullón defiende todo lo contrario: «Según antes lo hicieran los surrealistas, Juan Ramón muestra que el lenguaje literario no tiene que constituirse conforme a las leyes y convenciones usadas para ordenar la experiencia, y su ruptura de diques convencionales descubre en las palabras una fuerza inusitada, no siempre apreciable, pero claramente generadora de palabras que generan otras y otras, etc., hasta que el fin parece llegar por sí, sin que se sepa cómo se ha cuajado». Defiende Gullón el surrealismo en Juan Ramón Jiménez, sin embargo, dice que el de este ese surrealismo con matices. El surrealismo que podría atribuírsele a Juan Ramón es el decantado que utilizan los poetas españoles que convivieron con las vanguardias —Cernuda, Lorca—, quienes ven en esta vanguardia una herramienta útil y no el fin en sí: toman de ella aquello que les permite expresarse con algo más de libertad de la

Sin embargo, el destierro lo ha fragmentado y, aunque su voz poética consigue restablecer la unidad, surgen imágenes fuertemente emparentadas con el surrealismo y con la sincera contradicción y angustia que habitan en el que sospecha que no podrá volver. En la poesía de Picasso esta intuición es certeza y por ello encuentra en la vanguardia el canal idóneo para su expresión.

Espacio es también la batalla final de Juan Ramón contra el lenguaje: «Faltan casi del todo los límites más formales, y al no estar “enjaulada” la canción poética por las barras del verso, el abrir y cerrar del poema, su origen y su fin no son absolutos»¹⁶. En *Trozo de piel* también se puede apreciar esa lucha constante con las palabras: en los poemas de Picasso, como en sus cuadros, todo está puesto a la vez y en lucha, condenados los elementos que intervienen a entenderse entre ellos¹⁷. La poesía del malagueño desborda esos límites que la enjaulan de los que habla Agnes Gullón para Juan Ramón; la materia del poema picassiano es como un líquido viscoso que fluye con peso y violencia pasando por la horma del verso como el alimento por un intestino. Por su parte, *Espacio*, más que un poema en prosa, podría ser un poema de tan solo tres versos, si fuera posible escribir cada una de las partes en una sola línea. *Trozo de piel* es prosa castigada con la forma del verso para hacer aún más evidente la lucha con el lenguaje.

Como trato de demostrar, la actitud de ambos poetas es opuesta, pero el asunto y los recursos son los mismos. Otro ejemplo de ello es la relevancia de la intertextualidad en ambos poemas. En *Espacio* esta intertextualidad se explicita en citas de versos anteriores del propio poeta. Estas citas funcionan como una suerte de hipertexto a través del cual Juan Ramón consiguen fundir el tiempo y el espacio en uno solo —el ayer y el hoy, el aquí y el allí—, y desencadenar toda una serie de referencias textuales que acaban configurando un perfecto resumen de la propia obra del poeta. Sin embargo, en *Trozo de piel* se utiliza el recurso para insertar la obra en una tradición lírica que, a su vez, situará al poeta en el espacio añorado: Picasso utiliza la estructura inicial de la lírica pastoril, tan relevante en la literatura áurea española, para evocar la España abandonada, utópica e inexistente a la que desearía volver.

En la lectura de *Espacio*, esta intertextualidad que se traduce en sincretismo creativo, se corresponde con otro sincretismo, esta vez temporal: «No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin»¹⁸, «Lo que fue esta mañana ya no es, ni ha sido más que en mí»¹⁹. Y en otro, espacial, como acertadamente observa

que permitía el contexto socio-político de la época. A. Gullón, «Una improvisación del cosmos: “Espacio”, de Juan Ramón Jiménez», *Ínsula*, núm. 416-417, 1981, pág. 13.

¹⁶ A. Gullón, ob. cit., pág. 13.

¹⁷ El propio P. Picasso dice: «Yo meto en mis cuadros todo lo que se me antoja. ¿Qué no van unas cosas con otras? Peor para ellas; no tienen más remedio que aguantarse»; en *Poemas y declaraciones*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990, pág. 33.

¹⁸ J. R. Jiménez, ob. cit., pág. 9.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 17. No hay en *Trozo de piel* un claro sincretismo temporal, aunque la acción del poema se sitúa en un tiempo incierto con pistas contradictorias sobre el momento del día en el que ocurre todo. Sin embargo, si hay una reflexión sobre el paso del tiempo justo al final del

Agnes Gullón: «El “aquí” y el “allí”, tan significativos para el poeta trasterrado, existen separados en la realidad física, y su memoria los atrae, de manera que se van conectando, sobreponiéndose a veces en su imaginación»²⁰. Esto puede apreciarse en los siguientes fragmentos de *Espacio*: «No, ese perro que ladra al sol caído no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, allí, allí»²¹; «y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid»²². Para Juan Ramón, la resolución de la identificación del *allí* y el *aquí* pasa por el filtro de la unidad y del sosiego que encuentra en sentirse parte de un todo. De este modo, fusiona en uno todos sus lugares felices, convirtiendo el que habita en el presente en lugar feliz. Sin embargo, el sincretismo espacial de Picasso tan solo reúne elementos españoles y no franceses, pues su *allí* y su *aquí* son irreconciliables, como lo son su pasado y su presente, como siente que lo es el pasado y el presente de la España de la dictadura:

poema, ocupando un lugar preeminente para la abstracción del significado total del poema. El fragmento es el siguiente:

Camisa camiseta calzoncillo medias
 Y calcetines piedras y piedras y mas
 Piedras y tal y tal y cual y tal
 Y cual y tal y tal y qual y qual
 Y tal y 1 y 2. y 3. y 4. y 5. y 6
 Y 7 y 8 y 9 y 10 y 11 y 12 y 13
 Y 14 y 15 y 16 y 17 y 18 y 19
 Y 20 y 21 y 22 y 23 y 24 y 25
 Y 26 y 27 y 28 y 29 y 30 y 31 y 32 y 33
 Y 34 y 35 y 36 y 37 y 38 y 39 y 49 y 41
 Y 42 y 43 y 44 y 45 y.....

A medida que avanza el poema el tiempo avanza más deprisa, la sintaxis se complica hasta que acaba por desarticularse dando paso a meras enumeraciones, enumeraciones que, finalmente, acaban convertidas en simples números. Esta aceleración angustiosa del tiempo, percepción que atenaza a todos los autores del siglo xx, encaja en fondo y forma con este final en el que, por un lado, se evoca la infancia perdida a través de flashes con recuerdos que se enuncian apenas a través de nombres, y, por otro lado, se acaba con la cuenta que, pese a ser progresiva, hace al lector tomar plena conciencia del paso de cada uno de los segundo que toma la lectura de esos números que parecen unidos por la conjunción. Nunca un polisíndeton fue tan elocuente y cayó con tanto peso sobre el receptor del recurso; en P. Picasso, ob. cit., 1961, pág. 19. No quisiera acabar la nota sin recordar otro fragmento de *Espacio*, cuyo parecido formal es evidente: «Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores, soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses»; en J. R. Jiménez, ob. cit., pág. 10. Si bien en este texto el paso del tiempo no se menciona explícitamente, como en otros lugares, sí se hace de forma implícita, tal como lo hace Picasso en sus versos, y por ello merecen atención.

²⁰ A. Gullón, ob. cit., pág. 13.

²¹ J. R. Jiménez, ob. cit., pág. 24.

²² *Ibíd.*, pág. 31.

Un zapato de queso una bota de arroz
 Un par de huevos un nido de caracoles
 Un cepillo y un pollo un canario
 Y una codorniz un florero un tintero
 Un real de vellón un mirlo
 Un cuento un lápiz un botijo un
 Valon una gallina ciega la
 Historia de la madre celestina
 Y una cuadrilla de niños sevillanos
 Toreros el tío Periquito los otros
 Y los demás allá el perro de san
 Roque tres cuatro la mitad y
 El cuarto el mar y las olas y los
 Peces el campo y los corderos las
 Vacas y los toros Lagartijo y las
 Lagartijas los 4 niños de Ecija
 Almendras cartañas nueces avellanas
 Y pasas perdices codornices jilgueros
 Albaaca tomillo romero alucema²³

Ambos poemas se construyen como una suerte de viaje dialéctico de vuelta a casa, yendo de lo general y literario a lo particular y cotidiano. Pero, mientras que Juan Ramón se resigna y espera paciente los acontecimientos que estén por llegar, Picasso, impaciente por naturaleza, se retuerce como el toro encerrado con el que se identifica —el minotauro— porque quiere, necesita, alcanzar un imposible, algo que no existe. No es posible volver al lugar que ha construido en su memoria, porque ese lugar no es sino un tiempo, un tiempo que no es el que vive el autor, sino otro que se le ha escapado y no puede volver a aprehenderlo.

Como he tratado de exponer en estas páginas, son dignos de consideración los aspectos comunes del juanramoniano *Espacio* y de *Trozo de piel* de Picasso. El estudio comparativo de ambos poemas los convierte en caras opuestas de la misma moneda: son el resultado del balance de esas dos vidas que comenzaron paralelas en 1881 y que paralelas acaban, con la consolidación de cada uno de sus protagonistas como grandes referentes de su arte y lejos del mar y la luz que los vieran nacer.

BIBLIOGRAFÍA

BRETÓN, A., «Picasso, poeta», *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1936, págs. 41-52.

²³ P. Picasso, *Trozo de piel*, ob. cit., pág. 18.

- DURÁN BLÁZQUEZ, M., «Juan Ramón Jiménez y el surrealismo: un diálogo casi imposible», *Ínsula*, núm. 416-417, 1981, págs.1-24.
- GONZÁLEZ ÁNGEL, S., «Símbolos gastronómicos en la poesía de Picasso o la digestión de la escritura automática», *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, J. Murillo Sagredo y L. Peña García (coords.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, págs. 337-346.
- GULLÓN, A., «Una improvisación del cosmos: “Espacio”, de Juan Ramón Jiménez», *Ínsula*, núm. 416-417, 1981, pág.13.
- INGLADA, R., «Prólogo» a *40 textos españoles (1894-1968)*, Málaga, Fundación Pablo Picasso, 2006.
- JIMÉNEZ, J. R., *Espacio*, ed. Aurora de Albornoz, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A., «La literatura de Picasso: notas a “Poemas y declaraciones”», *Poemas y declaraciones*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990, págs. 9-43.
- «Picasso: ¿una escritura surrealista?», *Ínsula*, núm. 592, 1996, págs.26-27.
- «La literatura lúdica de Picasso», *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000, págs. 179-186.
- MORENO VILLA, J., «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política», *El hijo pródigo*, núm. 30, 1945, págs. 149-154.
- PÉREZ ALFONSECA, R., «El españolismo de Picasso», *Gaceta de arte*, núm. 28, 1934, págs. 4-13.
- PICASSO, P., *Trozo de piel*, Málaga, Librería anticuaria El Guadalhorce, 1961.
- *Poemas y declaraciones*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso, 1990.
- PIOT, C., «Picasso et la pratique de l'écriture», *Écrits*, París, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 1989, págs. 26-33.
- SABARTÉS, J., «La literatura de Picasso», *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1983, págs. 37-39.

CAPÍTULO 26

España en el reflejo portugués. La contemplación del paisaje rayano en Pedro de Lorenzo

ANTONIO RIVERO MACHINA
Universidad de Extremadura

A lo largo de todo el siglo xx han sido varios los poetas españoles de primera fila que se han aproximado con mayor o menor intimidad a nuestro vecino del oeste. Lo hicieron a través de sus paisajes, de su literatura o de sus autores en activo, o de todo ello a un tiempo en los mejores casos. No pocos de ellos establecieron estrechos vínculos de amistad con escritores lusos de renombre e insoslayable influencia como Eugénio de Castro, Teixeira de Pascoaes, José de Almada Negreiros, Jorge de Sena o Eugénio de Andrade, ese inigualable poeta tan reivindicado por «europeo»¹ y, en perfecta armonía con ello, tan reivindicable por «ibérico». No en vano, en no pocas ocasiones, dichas relaciones se han insertado, de manera más o menos premeditada, en un imaginario cultural común madurado a lo largo de varias décadas y varias generaciones literarias. Nos referimos, concretamente, al trasfondo geopoético de aquella Iberia secular y telúrica a la que han cantado poetas de la talla de Miguel Torga o Gabriel Celaya, por citar a los más leídos al respecto en el tiempo y en el ámbito que en este trabajo nos ocupan: la poesía de las décadas centrales del siglo xx. En otras ocasiones, bien es cierto, fue la mera sintonía personal, estética o generacional la que estableció interesantes y fructíferos binomios. Con todo, muy pocos pudieron sustraerse enteramente de la construc-

¹ Cfr. Andrés Sánchez Robayna, «Poesía española y poesía europea», *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopí, 2009, págs. 171-173.

ción de esa «patria poética» común al sur de los Pirineos. Todo ello, cabe anotar lo desde el principio y ante cualquier recelo, sin renuncias nacionales ni discursos totalizadores, sino, por el contrario, como alternativas de síntesis y encuentro.

Uno de aquellos poetas españoles que volvieron su atención hacia Portugal fue el escritor extremeño Pedro de Lorenzo, miembro de la llamada «Juventud Creadora» y cofundador de la célebre revista *Garcilaso* en 1943. Su vocación lusófila cristalizó, particularmente, en la publicación del volumen de prosas *Y al oeste Portugal*, editado bajo sello gubernamental en 1946. Es esta una obra a medio camino entre el periodismo, el diario personal, la prosa poética y el libro de viajes. Escrito en la Raya hispanoportuguesa, desde su residencia en la localidad cacereña de Valencia de Alcántara, en sus páginas verterá sobre el paisaje alentejano una geopoética personal y al mismo tiempo común, desde un iberismo cultural de abolengo decimonónico en el que premeditadamente se inserta. Dicho paisaje le sirve, en última instancia, como soporte para el desarrollo de su propio imaginario poético de intimismo y reflexión con el entorno; un entorno que se prestará, a su vez, a tender paralelismos con la lírica de poetas portugueses de similar tendencia como el otrora director de *Presença* José Régio. Nos encontramos, en último extremo, ante la construcción de un hábitat poético acorde con el autor de *La quinta soledad*. Es este libro, *Y al oeste Portugal*, una compleja síntesis literaria entre la poética, la política —la cual no faltará en el volumen, como apuntaremos en breve— y la crónica autobiográfica. Una síntesis cuyo resultante no es sencillo de calibrar, pero cuyos componentes nos serán fácilmente reconocibles.

UN PRIMER ACERCAMIENTO: ENTRE LA TRADICIÓN CULTURAL Y LA DIMENSIÓN POLÍTICA

La publicación de *Y al oeste, Portugal* se inserta así en un doble contexto: uno, de largo recorrido, englobaría toda la tradición del iberismo cultural desde los tiempos de Oliveira Martins y su *História da Civilização Ibérica* (Lisboa, Bertrand, 1879); otro, ceñido a la década de los años Cuarenta del siglo xx, se encontraría directamente vinculado al contexto político de dos dictaduras de signo ideológico parejo como fueron el salazarismo y el franquismo. En la confluencia de ambos contextos, el cultural —siempre más amplio, en todos los sentidos— y el político, se insertan, como decimos, no solo la publicación de este volumen de prosas de Pedro de Lorenzo sino, en realidad, todos los contactos literarios entre ambas comunidades poéticas durante aquellos años. No en vano, ambos condicionamientos fueron inevitablemente asumidos por cada escritor implicado en aquellos «encuentros» transfronterizos. Ahora bien, si en el caso de la tradición cultural el consenso fue la pauta predominante, en el aspecto político las alternativas fueron, lógicamente, de lo más diversas en función de cada caso. En este sentido, para empezar, deberemos discriminar dos grandes tipos de acercamientos literarios entre los dos países ibéricos durante aquellas décadas centrales del siglo. Por una parte, aquellos cuya pátina oficial

y su vinculación a las relaciones diplomáticas entre las dictaduras de António de Oliveira Salazar y de Francisco Franco las circunscriben a menudo al ensayo político —el Eugenio Montes de *Interpretación de Portugal*, el Ernesto Giménez Caballero de *Amor a Portugal*— o al panegírico poético de ocasión —tales son los casos de determinadas glosas y poemas de Eugenio d'Ors y de Adriano del Valle, por ejemplo—. Por otra, distinguiremos aquellos lazos interpersonales surgidos en el seno de lugares de encuentro estudiantil como la Universidad de Coímbra —Rafael Morales, Remedios de la Bárcena, Pilar Vázquez Cuesta— que, si bien insertos en aquel mismo contexto sociopolítico, tuvieron un sentido mucho menos dirigido. En cuanto a nuestro caso, la publicación de un libro tan misceláneo y ecléctico como *Y al oeste, Portugal* de Pedro de Lorenzo, podemos adelantar ya, ambas tendencias se confunden.

Extenso y complejo sería ahora detenernos en un desarrollo siquiera conciso del rico corpus textual en el que podríamos incluir este ensayo lírico del autor de *Tu dulce cuerpo pensado*. En el ámbito político, el marco de referencias más directas de Pedro de Lorenzo abarcaría desde la vía del «integralismo» lusitano expuesto por António Sardinha en *A aliança peninsular. Antecedentes e possibilidades* (Oporto, Civilização, 1924) a la fórmula «fetista» de Eugenio Montes y su ya citada «Interpretación de Portugal» (*Revista de estudios políticos*, núm. 15-16, 1944, págs. 505-514). En un ámbito estrictamente literario, por su parte, en sus páginas son evocadas a menudo referencias de un iberismo netamente cultural como Eugénio de Castro, Teixeira de Pascoaes y Miguel de Unamuno. En esta amplia y ecléctica —en lo ideológico— tradición cultural, en esta línea «genealógica», podríamos decir, es donde Pedro de Lorenzo inserta calculadamente su trabajo, como comprobaremos más adelante. Con todo, y pese a desenvolverse con solvencia en ese más complejo marco de referencias del que el poeta extremeño demuestra ser un atinado conocedor, la dimensión política de *Y al oeste, Portugal*, sin ser su *leitmotiv* —como sí lo fuera en el mentado ensayo de Eugenio Montes o, incluso, en el exacerbado *Amor a Portugal* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949) de Ernesto Giménez Caballero— es un aspecto que no podemos ignorar. Sobre todo, cabe añadir, tratándose de un autor tan involucrado en la construcción de los discursos oficiales del propio régimen franquista en calidad de profesor de la Escuela Oficial de Periodismo y eventual director de algunas de las principales cabeceras periodísticas del país. Por ello, resulta igualmente sencillo incardinar un libro estrictamente literario como *Y al oeste, Portugal* en la dirección política y diplomática que ambas dictaduras quisieron dar entonces al mucho más complejo y enriquecedor relato común ibérico, construido durante las décadas anteriores.

UNA LECTURA ATENTA: LA BÚSQUEDA DEL REFLEJO EN PEDRO DE LORENZO

Pese a su reconocible filiación política y a su inconfundible abolengo cultural, el acercamiento al tema portugués en el joven «garcilasista» Pedro de Lorenzo será, habida cuenta de todo el aparato intertextual señalado, propio. Como

hemos adelantado ya, sobre aquellas premisas el escritor extremeño tomará del paisaje rayano los elementos con los que construir un hábitat poético personal, volcándose en la ensoñación intimista y reflexiva —con un desarrollo mínimo de lo narrativo— que definió la mayor parte de su trayectoria literaria. Tal es, en último término, la motivación y el hilo conductor del volumen de prosas que nos ocupa.

En 1946, el entonces ya reconocido en los círculos literarios y periodísticos madrileños «mozo extremeño», como lo presenta Laín Entralgo en su prólogo a este mismo ensayo,² publica un libro entre lírico, ensayístico y de viajes titulado *Y al oeste, Portugal* (Madrid, Editora Nacional).³ En su caso, la aproximación a Portugal se afronta desde la naturaleza «extremeñísima» del autor, como un día se definiera.⁴ «Mi vida moza ha discurrido en Extremadura, de Tajo a Gadiana, mirando a Portugal»,⁵ comienza el prólogo de la segunda edición, en 1973. No ignoraba el autor de *La quinta soledad*, sin embargo, el abolengo intelectual del asunto tratado, tal y como resume en las palabras añadidas a la citada reedición dos décadas después.

Tomo tiempo nuestro y veo a Unamuno viajero de Portugal, caviloso leyendo a Oliveira Martins. Traduciendo a Eça de Queiroz, Valle-Inclán. Maeztu es prólogo de los cantos de integración hispánica de Antonio Sardinha... Noventa y ocho adelante, otro grande, Eugenio d'Ors, glosa las bellas artes portuguesas, brinda en Lisboa, aconseja para conocer a España en sólo quince días la visita de Portugal, teoriza y, puesto a elegir en la cultura de Occidente, se queda con —lo clásico, lo barroco— estos dos focos de la elipse: Grecia, Portugal.

Unamuno, Eugenio d'Ors... ¿Y de la generación del veintisiete? Ramón Gómez de la Serna; Giménez Caballero, del brazo de su *Amor a Portugal*; Eugenio Montes, intérprete el más sentido... De Góngora a Garcilaso, de la promoción del veintisiete a la promoción del cuarenta y tres, para señalar nuestra presencia, mínima y atenta, y personalizarla, en verso, con Rafael Morales; en prosa... ¡Ay, no morirme sin *mi Libro de Portugal*! (P. De Lorenzo, *Y al oeste Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pág. 24).

De «libro de meditaciones dispersas» y de «libro de sensaciones, de las memorias de un muchacho» lo califica el propio De Lorenzo.⁶ Ciertamente, es «la Extremadura central, entre Tajo y Gadiana»⁷ el marco de enfoque de este libro personalísimo, orientado siempre hacia el oeste. No se trató en pureza, por lo tanto, de un ensayo político, ni de un mero guiño diplomático: «Nunca nuestras relaciones fueron oficiales, ni sociales, sino de voluntario: físicamente pegado a

² P. De Lorenzo, *Y al oeste Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pág. 11.

³ Citamos por la segunda edición, bajo el sello de Ediciones Cultura Hispánica, de 1973.

⁴ S. Castelo, *Pedro de Lorenzo*, Madrid, Epesa, 1973, pág. 12.

⁵ P. De Lorenzo, ob. cit., pág. 23.

⁶ P. De Lorenzo, ob. cit., pág. 26.

⁷ *Ibid.*

Portugal, atraído literariamente».⁸ En aquel inusual homenaje de 1946 —según el propio volumen, escrito en 1944— el escritor cacereño compone al cabo un «retablo» —tomamos su propia expresión— que bien podría entenderse como díptico. A una parte de la Raya, Extremadura; a la otra, Portugal. La técnica de la pincelada, por su parte, podría considerarse impresionista. El paisaje y la soledad cumplen, en muchas de sus páginas, el correlato elegido para sus reflexiones.

En lo que al mito ibérico se refiere, De Lorenzo acude a la tradición antedicha —Unamuno, D'Ors, Maeztu, Sardinha, Oliveira Martins, Maragall—, en no pocas ocasiones para glosarla fielmente, sin grandes aportaciones al respecto. En clave ideológica, sin embargo, la nostalgia imperial impregna por momentos su discurso.

Alguna vez he recordado esta hora de España: Yuste. Aquellos dos niños..., y cómo llenaron el pensamiento de Carlos, viudo, saudados de la Emperatriz, la guapísima, la portuguesa. Hijo del Emperador, el rey Prudente cuidaría, sí, de los dos niños: a uno lo manda a Lepanto; accede a que dé, el otro, la batalla de Alcazarquivir.

Ni a don Juan de Austria, que es uno de los niños, ni al rey don Sebastián, que es el otro, le faltarían las asistencias poéticas: la acción de los dos grandes del Iberismo. Tiritando de tercianas, Miguel, que es uno de los grandes, pierde una mano, a la mayor honra de don Juan. Y Luis —Luis Vaz de Camões—, el otro grande, pierde un ojo, pero mide en octavas reales *Os Lusíadas* para ejercicio de la rota heroica donde moriría su rey doncel. Un mismo cantor, Fernando de Herrera, inmortaliza la hazaña de aquellos dos niños.

Política de *Hespanha maior*, de Lusitanidad, de Hispanidad, preside esos abrazos: el abrazo propuesto por Camões, soñado por Herrera; el abrazo que Cervantes vivió⁹.

Aquellos ecos imperiales, sin duda a tono con el discurso oficial de la dictadura franquista, conducen así en una determinada dirección el discurrir de Pedro de Lorenzo. Un discurso de mitos y de historia compartida ya explotado en clave falangista por Eugenio Montes, en el mismo año de 1944, o por Giménez Caballero, en 1949. En clave muy distinta, con una dimisión cívica de izquierdas y una técnica de claroscuros, Miguel Torga o Gabriel Celaya acudían en fechas cercanas al mismo imaginario en *Poemas ibéricos* (Coímbra, edición del autor, 1965) y *Cantos iberos* (Alicante, Verbo, 1955), respectivamente.

Sin embargo, y tal vez sea en ello donde más se distinga *Y al oeste Portugal* de sus compañeros de temática, este juego de paralelismos hispanoportugueses al que acude a menudo Pedro de Lorenzo se aplicó, en la mayor parte de sus líneas, sobre un ámbito mucho más íntimo y personal. Así, particularmente, cuando personaliza esa suerte de espejo ibérico en sí mismo, vecino de la fronteriza

⁸ P. De Lorenzo, ob. cit., pág. 28.

⁹ P. De Lorenzo, ob. cit., pág. 106.

Valencia de Alcántara, y los poetas José Régio y Francisco Bugalho, vecinos a la sazón de las cercanas Portalegre y Castelo de Vide. Dibuja de esta manera en sus voces —sobre todo en Régio— una suerte de *alter ego* lusitano, un eco hermano de una misma voz común. En esta línea, y como buen conocedor de la realidad poética portuguesa contemporánea, el autor de *Y al oeste Portugal* ofrece algunos pasajes de interés que revelan su proximidad a la actualidad literaria del país vecino. De esta manera, De Lorenzo imbrica su relativa cercanía estética —intimismo introspectivo, culto a la soledad del poeta, canto sereno a las esencias del paisaje, cultivo del soneto— con la propia proximidad geográfica para allegarse a la lírica de dos destacados poetas de la promoción presencista como José Régio, afincado como decimos en Portalegre, y el poeta portuense Francisco Bugalho, residente por entonces en Castelo de Vide. Entre los tres poetas no mediaban entonces, por lo tanto, más de veinticinco kilómetros. Con la mirada hacia el oeste, así lo quiso subrayar en 1944 el cofundador de *Garcilaso*.

Me senté a una ventana ancha y baja. El horizonte era hermoso: a mano izquierda irrumpía la muela calofriante del castillo; se expandía alta y pedregosa la rodera del páramo alemtejano; a un paso, Castelo de Vide y, de fondo, quebrando el azul con sus trazos altivos, la sierra seca, madura, de Portalegre. Pensé largamente en el poeta José Régio, tal vez a esa hora en su casa de la blanca ciudad, entre platos mohecidos y santiños de palo; cantando en *La Toada*, como siempre. [...] Recordé a Bugalho, campesino, feliz escribiendo en Quinta da Palmeira, frente a la estación ferroviaria, un tiro de honda de Castelo de Vide¹⁰.

Desde aquel balcón orientado hacia el país vecino que es Valencia de Alcántara, con la proximidad de dos «poetas mayores» como Régio y Bugalho, Pedro de Lorenzo ofrece a continuación, con afán más concreto, su propio diagnóstico sobre el panorama poético portugués con fecha de 1944, a la altura de un tiempo en el que los grandes vates del cambio de siglo como De Castro y Pascoaes son ya un «eco saudoso» y las voces surgidas del presencismo marcarían, a juicio del extremeño, el pulso poético de Portugal.

Miro esa tierra, poniente, desde mi avanzadilla de Valencia de Alcántara. [...] Ahí, tras esa añil bisagra de Puerto Roque, en las planicies lobuladas de Alto Alemtejo, canta la lírica de Francisco Bugalho; la dura, sensual, cuidada, satánicamente despierta voz de Régio: José dos Reis Pereira. Bugalho, Régio, poetas ambos acogidos a la adustez de esa morena serranía áspera que se escarpa, madura, defensiva de Portalegre.

La creación no vive centralizada, ya veis, en el mimoso Portugal. A un paso de aquí, dos poetas mayores personalizan el Alemtejo. Si en Oporto, se congregan, alegres de verse allá, lejos de Lisboa, Alberto de Serpa, Adolfo Casáís

¹⁰ P. De Lorenzo, ob. cit., pág. 110.

Monteiro; Almada se retira al Moledo do Minho; Fernando Namora, en su Condeixa... La escuela posromántica de Coimbra, ¿recordáis?

Todavía ayer, hospitalizado en su Universidad, muere el impasible, parnasiano Eugenio de Castro; a un paso de ese Mondego en que Unamuno veía «la gran cuerda de la inmensa lira que es este pequeño pueblo que suspira y canta a la vera del mar tenebroso». Y antier, la generación de Branquinho da Fonseca, Casais Monteiro, Simoes, fundaba al pie del Penedo de Saudade la revista «Presença».

¿No os llega, de cuando en cuando un eco saudoso, ¿metafísico?, de Teixeira de Pascoães, el lusíada de Amarante?¹¹

Concedor de tan dispersa constelación literaria, Pedro de Lorenzo no duda sin embargo en detenerse en dos poetas: Bugalho y Régio, en especial en este último. La elección no fue casual. La vecindad era, decimos, doble: estética y geográfica. Con ellos cierra, precisamente, aquel diario poético firmado en «La Campiña», su morada rayana, en 1944.

Bugalho en su impresionante reducto de Alto Alemtejo, espaldas de la raya, mira a Coimbra; evoca —*Canções de entre Ceu e Terra*— la Andalucía melancólica de Algarve.

José Régio —José María dos Reis Pereira— cavila y sueña a la vuelta de esa sierra que, alzo los ojos del papel y corta el horizonte de esta alquería fronteriza donde lo escribo. [...] Insobornable en esa soledad de la escombrera alentejana, a lo largo de veinte años de meditación y mano creadora, José Régio ha ido libro a libro elevando la giralda de su poética.

Nada local, sino engalanada —¿o adolecida?— de un baudelairiano sabor entre exótico y espirituoso. Ahí lo tenéis, cósmico y transcendido, alucinado en su *Jôgo da Cabra-cega*; antes: desde su primer libro de versos; esos *Poemas de Deus e do diabo*, 1925, reeditados ahora [...]. ¿Se le podría acaso llamar provinciano por su *Fado*, 1941? Respondo: en *Fado* José Régio da la nota popular portuguesa, no la circunscrita con exclusiva, por eliminación, a cualquier tierra o aldea representativa determinada [...].

Dos poetas —Régio, universal; los dos, auténticos—, apartados del tráfigo, espaldas de la gran urbe, viven, escriben, aman, crean la palabra nueva de Portugal.

En la raya. En Portalegre. En ese Portugal cercano y casi mío, a unos minutos de mi soledad extremeña, a unos diptongos de mi parla, esta atravesada parla...¹²

Ciertamente, con su contemplación del paisaje rayano, de aquella Serra da Estrela alzada frente al caserío de Valencia de Alcántara, el que fuera cofundador de *Garcilaso* supo construir un hábitat lírico propio que le sirvió como espacio

¹¹ P. De Lorenzo, ob. cit., págs. 151-152.

¹² P. De Lorenzo, ob. cit., págs. 152-153.

físico pero sobre todo moral sobre el que erigir su prosa siempre lírica y evocadora, el andamiaje de buena parte de su obra. La muestra más clara se advertirá en su novela *La quinta soledad* (Madrid, Garcilaso, 1943). Sus cimientos se encuentran así desarrollados apenas un año más tarde en *Y al oeste Portugal*, un libro de difícil adscripción genérica en el que el intimismo más personalista —a veces rayano en ese «yoísmo» del que los neorrománticos portugueses acusaban por entonces, precisamente, a José Régio— se entrelaza a menudo con el panegírico imperial más irrelevante e impersonal. A medio camino entre el libro de viajes, el periodismo, el dietario y el poema en prosa, De Lorenzo retrata un paisaje en el que se coloca a sí mismo contemplando en monólogo interior y desde su atalaya extremeña los campos alentejanos. Un monólogo que pretende ser diálogo —un falso diálogo, pues— ante el propio reflejo; ese reflejo portugués encarnado al final del libro por el poeta «preçençista» por antonomasia, aquel José Régio que también cifraba en la búsqueda del Dios íntimo que habitaría en cada hombre el epicentro de toda su poética. Este es, al cabo, el verdadero desenlace de *Y al oeste Portugal*. Tras todas las filiaciones políticas en juego, tras todas las herencias culturales con que Pedro de Lorenzo reviste su calmada prosa, no queda sino un paisaje escogido como verdadero hábitat poético y, como consecuencia, la presencia de un reflejo intuido como único medio con el que poder desdoblar el monólogo interior en diálogo literario y transfronterizo. Nadie mejor que el consagrado Régio para dar la réplica al joven Pedro de Lorenzo.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTELO, S., *Pedro de Lorenzo*, Madrid, Epesa, 1973.
- DE LORENZO, P., *Y al oeste Portugal*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.
- *La quinta soledad*, Madrid, Garcilaso, 1943.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A., «Poesía española y poesía europea», *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 171-173.

CAPÍTULO 27

El doble espacio de Carlota O'Neill en su obra *Romanza de las rejas*

FLEUR DUPLANTIER

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Novelista, dramaturga y periodista, Carlota O'Neill (Madrid, 1905, Caracas, 2000) representa en el panorama de la literatura y del periodismo español como muchos intelectuales y artistas españoles del siglo xx —un ejemplo simbólico del olvido. Descendiente de una familia acomodada republicana, Carlota O'Neill fue una joven intelectual al igual que otras personalidades más conocidas como Margarita Nelken o Elisa Soriano. Se casó con Virgilio Leret, un capitán de aviación y, en el verano de 1936, se instaló con su familia en Melilla donde fue testigo de los primeros ataques franquistas. Su marido, fiel a la República, murió fusilado y ella fue condenada a la cárcel. Consiguió más tarde exiliarse en Venezuela y después en México. Escribió *Romanza de las rejas*¹ en 1940 en la cárcel, pero no se editó hasta 1964 en México. En dicha obra Carlota O'Neill nos ofrece doce textos de prosa poética en los que nos abre las puertas secretas de su celda y de su alma.

Descubrimos en su libro más famoso, *Una mujer en la guerra de España*², su vida de presa en la cárcel Victoria Grande en Melilla, donde permaneció cinco años por el único delito de ser mujer de un republicano. Si en *Una mujer en la guerra de España* nos ofrece datos testimoniales reales, la originalidad de *Romanza de las rejas*, reside en que la autora nos desvela su «yo interior» que logra sobrevivir

¹ C. O'Neill, *Romanza de las rejas*, México, 1964.

² C. O'Neill, *Una mujer en la guerra de España*, México, 2003.

porque, gracias a su imaginario, encuentra cierto sentimiento de libertad por las noches. A través de su prosa poética, el lector puede penetrar en el doble espacio de Carlota O'Neill: el de la cárcel de Victoria Grande, un espacio cerrado donde se encuentra presa con otras mujeres republicanas, y el espacio imaginario que es paradójicamente un espacio abierto, donde se libera su «yo interior». Se trata, por lo tanto, de dos espacios opuestos pero íntimamente relacionados entre sí, ya que el primero es causa y, a la vez, es fuente de inspiración del otro.

Al estudiar el espacio como significante y significado, es decir, la «geopoética» del texto, intentaremos descubrir cómo para Carlota O'Neill este espacio reducido, de tormento y aislamiento, se convierte en un espacio de creatividad, porque en él recrea un espacio imaginario que favorece la liberación interior de la protagonista. Para ello hemos estructurado nuestro estudio en dos partes, la primera se centra en el espacio carcelario, mientras que en la segunda analizamos qué elementos y estrategias configuran ese espacio imaginario: un espacio inaccesible, pero de liberación interior.

Carlota O'Neill estuvo en la cárcel de Victoria Grande desde 1936 hasta 1940. Obvio es decir que el espacio carcelario es un espacio cerrado, definido, real y físico. Allí se encuentra físicamente nuestra protagonista, Carlota O'Neill, con sus compañeras de celda. Este espacio carcelario está constituido por dos «micro-espacios» diferenciados en los que transcurre la vida de las presidiarias: la celda y el patio exterior. Las vivencias de esos espacios, como se podrá observar, no son las mismas.

La celda es el espacio principal donde se encuentra la protagonista la mayor parte del tiempo. Si consideramos ese espacio desde un punto de vista externo, por su materialidad o como significante, podemos definir la celda de Carlota O'Neill como un espacio físico, referencial, localizable y «geográfico». Es un espacio cerrado, pequeño y limitado por cuatro paredes, una puerta y unas rejas, como la misma escritora subraya al inicio de la obra: «Mi celda era muy pequeña. Tenía una ventana cruzada de rejas»³. Ese espacio definido de manera objetiva y denotativa, enseguida adquiere los valores subjetivos del «yo» a través de la caracterización de los mismos: «— negras rejas, como todas—»⁴, «piedras rezumantes de moho»⁵, «el sucio suelo»⁶.

Los adjetivos que Carlota O'Neill utiliza para caracterizar las rejas, el suelo y las paredes, como las citas muestran, revelan, un espacio físico connotado de manera negativa. Ese espacio húmedo, frío, sucio, responde al imaginario colectivo de la cárcel.

Desde el punto de vista interno, el significado de ese espacio psicológico, el ambiente predominante en la historia, resalta la soledad, la tristeza, el aislamiento personal, el silencio que impone la cárcel, pero también la censura, la

³ C. O'Neill, *Romanza de las rejas*, ob. cit., pág. 9.

⁴ Idem.

⁵ *Ibíd.*, pág. 7.

⁶ *Ibíd.*, pág. 8.

prohibición, la sumisión, la humillación, el espacio de los órdenes e incluso la pérdida de identidad.

Según explicaba Gaston Bachelard desde la perspectiva fenomenológica, ese espacio corresponde a una imagen mental construida a partir de la descripción. En este sentido Gaston Bachelard habló de «topoanálisis»⁷ al encontrar la relación que se establece entre los espacios y los eventos psicológicos. Los elementos que elige Carlota para construir ese «topoanálisis» son: la puerta, las llaves, las canciones y el silencio. Nos centramos primero en la puerta, por su significado simbólico e indispensable en el mobiliario carcelario. La puerta «pesada y abrumada de cerrojos»⁸ representa la frontera entre dos espacios, dos mundos opuestos: la libertad y la prisión. A un lado de la puerta, está la vida real, «libre», y del otro lado está el mundo carcelario con sus normas, sus prohibiciones, etc.

Un complemento indispensable de la puerta carcelaria, cargado de una fuerte significación simbólica son las llaves. Las llaves⁹ tienen una «voz» peculiar, un sonido, una música triste que viene a dar una mala noticia:

¡ Tlín !...¡ Tlín !...¡ tlínnnnn ! Ellas tienen su musicalidad.
Salen al encuentro del prisionero, cantando su romanza triste [...].
El llanto de la mujer hace dúo con ellas.
[...] con sonidos estridentes, acidulados¹⁰.

Las llaves tienen su propia musicalidad, representan un instrumento cuya voz evoca una «romanza triste», la «romanza de las rejas» tal como lo indica el título. Las llaves remiten al símbolo principal de la cárcel y ocupan el espacio de la celda con su musicalidad. Carlota les da tanta importancia, que llega a personificarlas: tienen voz, traen noticias y están dotadas de una doble misión simbólica: la de encerrar y liberar las presas: «El alerta grita y la novel prisionera, al sentir crujir hierro con hierro, presiente su desolación y chilla gritos inútiles. Las llaves se alejan. Han cumplido su misión»¹¹. Pero también pueden tener un significado positivo cuando devuelven la libertad: «Se apiñan unas con otras, como niñas en el corro, el entonar la copla de la libertad. Tienen tintineo de ilusión como campanitas de cristal»¹².

Otros elementos fundamentales para el análisis del espacio carcelario son los sonidos en oposición constante con el silencio. Las mujeres ocupan el espacio principal de la cárcel con su presencia física, pero también a nivel sonoro con sus canciones rompiendo el silencio que solía imponer el carcelero. Así pues, ocuparán y llenarán el espacio con sus cantos hasta que el guardia imponga el silencio una y otra vez: «Cantan las presas para acercarse a la tierra donde na-

⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*. París, 1957, págs. 36-40.

⁸ C. O'Neill, *Romanza de las rejas*, ob. cit., pág. 33.

⁹ *Ibíd.*, págs. 25-27.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 25.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 26.

¹² *Ibíd.*

cieron [...]. A veces, la voz del carcelario impone silencio. Voz y mujer, quedan quebradas [...]»¹³. Se observa la oposición permanente entre el Silencio y el Canto dando un ritmo: silencio, música, etc. como en una partitura. El silencio que, en su turno, ocupa el espacio de la cárcel, remite a la sumisión, la prohibición, las órdenes, la tristeza, la soledad, al contrastar con el canto que libera a las presas de sus penas y rencores evocando un momento de intercambio, alegría y solidaridad entre ellas.

Destaca también una oposición entre el silencio y el sonido de la pelota. La pelota de una niña, recluida junto a su madre, rompe con el silencio de la celda, llenando el espacio con movimientos. El juego que representa la pelota favorece la comunicación entre las mujeres, y la presencia de la niña provoca una ilusión de alegría: «El pacto de amistad se ha sellado. La pelota salta de mano en mano: la niña ríe y sus ojos tristes se llenan de infancia»¹⁴. La pelota une a estas presas con la niña, llena el ambiente y la atmósfera de ondas positivas. La amistad se instala en la celda. La niña, ser inocente, representa el cariño, la dulzura y el amor que no tienen estas mujeres, llenándolas de ilusión, esperanza y ganas de luchar. Se crea un vínculo entre la niña y sus nuevas compañeras de juego.

Después de analizar la celda, abordamos ahora el segundo micro-espacio: el patio exterior. Parte integral de la cárcel, el patio exterior es un espacio secundario, donde las reclusas salen a pasear cada día, en un horario fijo y durante un tiempo definido. El paseo diario se hace parte de la rutina de las presas. Aquí, el espacio y el tiempo están estrechamente relacionados.

Se podría hablar del concepto del «cronotopo», desarrollado por Mijaíl Bajtín¹⁵; es decir, de la relación indisoluble que hay entre el espacio y el tiempo (el «tiempo del paseo» en relación con el «espacio del patio»). El paseo en el patio favorece un momento de convivialidad entre las presas. El patio está cerrado y vigilado, pero, es el único espacio carcelario mínimamente abierto hacia el exterior. Abierto hacia el cielo y el mar, es un espacio indefinido que alimenta los deseos de libertad, de ilusión y esperanza de evasión, y, que favorece la inspiración para escribir.

La segunda parte de este análisis está centrada en el espacio imaginario e inaccesible. En su celda (espacio físico), Carlota recuerda e imagina otro mundo, el espacio exterior.

El mundo imaginario de Carlota O'Neill es un espacio inaccesible para las presas, un mundo utópico, totalmente opuesto al de la cárcel (espacio distópico). Este espacio representado por macro espacios abiertos e indefinidos, deja libre e ilimitado acceso al sueño, al recuerdo, a la imaginación y a los sentidos tales como

¹³ *Ibíd.*, pág. 16.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 37.

¹⁵ El cronotopo (literalmente: tiempo espacio) según Mijaíl Bajtín (1895-1975 historiador y teórico ruso) es la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresa artísticamente en una novela. Expresa la inseparabilidad del tiempo y del espacio (el tiempo como cuarta dimensión del espacio) y constituye la columna vertebral de cualquier narración.

la vista, el oído, el olfato —particularmente estimulados en este espacio: «¿A dónde viajan las presas cuando duermen? Se ausentan de la cárcel. ¡La olvidan!»¹⁶.

Este mundo imaginario es su fuente de inspiración; lo que oye («escuché las sirenas»), lo que huele («huele a tierra húmeda»), lo que presiente, lo poco que dejan ver las rejas y sus recuerdos liberan su «yo interior» dejando libre acceso a la escritura: «Y miré las nubes, los pájaros, la luna. Escuché las sirenas [...]. Olí el mar [...]. Aquí la tienes amigo»¹⁷. No tiene acceso directo a estos espacios, pero consigue acercarse a ellos gracias a sus sentidos y su imaginación, alcanzando un mundo más allá de la realidad carcelaria.

Se destaca una oposición entre dos mundos, dos espacios: el espacio real, donde se encuentra, y el que se imagina (y recuerda): «Cerca de mi mundo de parlam, cemento, hierro y yeso, debe existir otro mundo donde huel a tierra húmeda, y donde haya árboles y agua que corre, porque se escuchan cantos de ranas, grillos, chicharras [...]

»¹⁸. Se percibe también un contraste entre el día y la noche, encarcelamiento por el día y libertad por la noche: «En la nocturnidad... llega la libertad por las penadas y detenidas. Libertad de la cárcel de piedra. Libertad de la prisión del cuerpo [...]. El reencuentro del yo, perdido en el ajetreo del día»¹⁹. La noche es propensa a la imaginación, al sueño, a la ilusión. Todo es posible soñando. Lo inalcanzable por el día es alcanzable por la noche.

Este espacio imaginario está dividido en tres macro-espacios: la tierra, el mar, y el cielo.

La tierra en *Romanza de las rejas* remite a un espacio conocido. Carlota recuerda sus tierras castellanas, los prados verdes e infinitos: «[...] debe existir otro mundo donde huel a tierra húmeda [...]

¹⁶ O'Neill Carlota, *Romanza de las rejas*, ob. cit., pág. 11.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 9.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 12.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 11.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 12.

²¹ *Ibíd.*, pág. 29.

a la naturaleza»²²; «El jardín sereno de su alma se fusiona con la naturaleza»²³; «Cultivemos nuestro jardín. Nuestro jardín íntimo»²⁴.

Resalta el doble significado de la palabra «jardín». Por una parte, Carlota se refiere al sentido propio de jardín (espacio exterior), es decir, a la naturaleza representada por el trigo cultivado en una lata. Y por otra parte, hace alusión al sentido figurado de la palabra, «el jardín íntimo», que sería el alma (espacio interior), el «yo interior» cultiva su alma haciendo vivir lo imprescindible de cada uno (la huerta de la anciana, la pelota de la niña, las canciones de las presas, la escritura y la imaginación de Carlota, etc.), aunque sea dentro de un espacio limitado restringido tal como la celda. Se nota la inspiración del poema *El Jardín gris* de Manuel Machado, cuyo estribillo se acerca mucho al pensamiento de Carlota: «¡Jardín sin jardinero, /viejo jardín!/ ¡Viejo jardín sin alma!/ ¡Jardín muerto!»²⁵.

Carlota siente y oye el mar desde su celda (estimulando los sentidos: el olfato y el oído), otro macro espacio que no puede ver, ni al que tiene acceso, pero que invita al viaje en barco y al sueño de nuevos horizontes: «Desde las rejas no se ve el mar. Se le presiente»²⁶; «Las rejas nos privan del mar. No de su voz»²⁷. Se refiere a Margall, «os hablaría del mar»²⁸. El mar tiene una musicalidad propia que cambia según sus «estados psicológicos»²⁹, Carlota personifica el mar. Los sentidos están muy estimulados, gracias al olfato y al oído, les llega, por ejemplo, el perfume del mar, de las algas y de los mariscos en verano, escuchan las sirenas y los gritos de naufragos que rellenan el espacio sonoro. El mar es también una invitación al viaje, a las vacaciones en barco, a los recuerdos. Suponemos que se refiere a la draga donde estuvo viviendo en el verano de 1936 con su marido y sus hijas hasta que estalló la guerra civil española en Melilla³⁰.

Carlota alude también a la mitología griega que la cautiva y que resalta en algunas de sus obras tales como *¿Qué sabe usted de Sapo?*³¹ y *Circe y los cerdos*³².

El otro macro espacio nombrado en su romanza es el cielo, espacio indefinido, estimulando la vista como sentido. Carlota O'Neill se refiere a varios elementos del cielo en su romanza, tal como las nubes, las alas de los pájaros, el sol, el claro de luna y los aviones, de los cuales los más relevantes son las nubes³³ y las alas³⁴. Carlota describe las nubes, las compara con los hombres, se refiere al

²² *Ibíd.*, pág. 44.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibíd.*, pág. 41.

²⁵ M. Machado, *Alma*, Madrid, Imprenta de A. Marzo, 1902.

²⁶ C. O'Neill, *Romanza de las rejas*, ob. cit., pág. 29.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 31.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 29.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Recuerdo que relata Carlota O'Neill en *Una mujer en la Guerra de España*, Madrid, Oberón Grupo Anaya, 2003.

³¹ C. O'Neill, *¿Qué sabe usted de Sapo?*, México, Costa Amic, 1960.

³² C. O'Neill, *Circe y los cerdos*, México, Costa Amic, 1974.

³³ C. O'Neill, *Romanza de las rejas*, ob. cit., págs. 21-23.

³⁴ *Ibíd.*, págs. 51-54.

tiempo que pasa: «Nubes, como hombres, pasan sobre la tierra [...] ¡Como los hombres sometidos a su ley universal, pasan las nubes!»³⁵ Las nubes se mueven, son efímeras, como el tiempo, son agua, caracterizan el cambio, el tiempo y las estaciones. Destacamos un «cronotopo» (concepto desarrollado por Mijaíl Bajtín) al notar la relación indisoluble que hay entre el espacio (el cielo) y el tiempo (representado por las nubes que pasan): «¡Nubes! ¡Nubes! [...], llegan sobre la reja, anclada en pasividad forzada...»³⁶ Se produce un choque entre el mundo cerrado, parado, y el mundo exterior, en continuo movimiento. Hace referencia al impresionismo y al pintor simbolista Mauricio Denis. Las formas que crean las nubes dejan libre imaginación: «Cielo de primavera [...] resbalado de blancos cúmulos lentos [...] creadores de dioses, pájaros, flores [...]»³⁷.

Otro elemento importante para Carlota dentro del macro-espacio cielo, son las alas, signo divino y símbolo de libertad integral. Volar como los pájaros y/o como los aviadores tal como su marido, Virgilio Leret, que era aviador: «Todos queremos tener alas porque es signo divino»³⁸; «Desde las rejas, las alas son todo un símbolo. Libertad integral»³⁹; «Quienes estamos tras las rejas, al paso de aviadores y pájaros, se nos despierta deseo de alas. Porque es signo divino»⁴⁰. Las alas para Carlota representan una libertad integral, libertad total. Incluso, se podría hablar de libertad suprema como si fuera una iluminación espiritual del «yo interior». Carlota encuentra paz en su ser interior a lo largo de los cinco años de cárcel alcanzando sabiduría, fe y esperanza en el futuro.

El análisis de la «geopoética» del espacio como signifiante y significado en la obra de Carlota O'Neill, *Romanza de las rejas*, nos muestra dos espacios claramente opuestos: el de la cárcel y el espacio del mundo imaginario y liberador. Paradójicamente, son dos mundos relacionados ya que uno es fuente de inspiración del otro. Las rejas, la puerta y las llaves del mundo carcelario inspiran deseo de libertad y, los sentidos (oído, vista, olfato...), como hemos podido, ver favorecen la imaginación y el recuerdo del mundo exterior liberando el «yo interior» de la protagonista: «Mientras esto escribo, se me ocurre que ella y yo, en este momento es cuando íntegramente recuperamos la libertad»⁴¹.

El poder de la escritura en prosa poética da un sentido nuevo al espacio imaginario hacia la libertad y la liberación del alma. Se podría considerar *Romanza de las rejas* como una terapia del alma, del «yo interior» que se reconcilia con los elementos esenciales del universo con el fin de alcanzar la paz interior.

Es evidente que el estado represivo y cerrado de la cárcel ha influido de forma esencial en la obra literaria de Carlota O'Neill. Ha utilizado la literatura de forma terapéutica, como herramienta de liberación del «yo interior» dejando

³⁵ *Ibíd.*, pág. 23.

³⁶ *Ibíd.*, pág. 21.

³⁷ C. O'Neill, *Romanza de las rejas*, ob. cit., pág. 21.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 51.

³⁹ *Ibíd.*, pág. 53.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ C. O'Neill, *Romanza de las rejas*, ob. cit., pág. 8.

pasajes literarios cargados de simbolismo y de esperanza. Cabría preguntarse si la estancia de Carlota en la cárcel de Victoria Grande de Melilla no la ha cambiado para siempre y cómo se manifiesta este cambio a través de su escritura en sus obras posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, París, Les Presses universitaires de France, 3ème édition, 1961 (1.ª edición de 1957).
- BAJTÍN, M., *Teoría y estética de la novela, trabajos de investigación*, Madrid, Edición Taurus, 1989.
- MACHADO, M., *Alma*, Madrid, Imprenta de A. Marzo, 1902.
- O'NEILL, C., *¿Qué sabe usted de sapo?*, México, Costa Amic, 1960.
- *Romanza de las rejas*, México, Editorial Castalia, 1964.
- *Circe y los cerdos*, México, Costa Amic, 1974.
- *Una mujer en la guerra de España*, Madrid, Oberón Grupo Anaya, 2003. Incluye: *Una mujer en la guerra de España, Los muertos también hablan, Romanza de las rejas*. (Primera edición 1964 titulada, *Una mexicana en la guerra de España*, México, Populibros-La Prensa).

PARTE VI
NARRATIVA HISPANOAMERICANA
DEL SIGLO XX

CAPÍTULO 28

Paradiso e inferno: la selva en *La vorágine* de José Eustasio Rivera

ARANTXA C. FERRÁNDEZ VIDAL
Universidad de Alicante

Uno de los elementos determinantes en la caracterización de la literatura hispanoamericana desde sus orígenes ha sido, sin duda, la propia naturaleza americana. De todos los espacios que componen el medio natural americano, ninguno ha generado representaciones literarias tan numerosas y opuestas como la selva. Paraíso inviolado, Jardín del Edén, Arcadia, unas veces; infierno verde, trampa, cárcel o laberinto vegetal, otras; el mundo cerrado y misterioso de la selva ha generado una narrativa que ha hecho de su espacio un *topos* literario por excelencia.

En principio, puede hablarse de una perspectiva común desde la cual han sido concebidas *La vorágine* y otras novelas del género: la identificación de la selva como paraíso, un paraíso cuya pureza es frágil como lo es la virginidad que garantiza su equilibrio. El hombre, al penetrar en su espacio sagrado, viola la pureza y transforma el paraíso en un infierno. La naturaleza se venga del intruso que se ha atrevido a penetrar en su espacio. Como señala Lydia de León Hazera en su estudio sobre la novela de la selva, «la selva responde en términos de sabor bíblico-mitológico que quien la transformó en infierno fue el invasor por su codicia y avidez, que antes de la llegada de éste su prodigiosa vegetación era un paraíso donde las tribus vagaban libres y felices»¹. El relato de la indiecita Ma-

¹ L. León Hazera, *La novela de la selva hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971.

piripana permite distinguir ambas concepciones de la selva, esto es: para quien se interne en ella con humildad y respeto, sin ánimo de reformarla, la selva será un paraíso; en cambio, para quien llegue a la selva con intención de modificarla o someterla, esta se convertirá en un auténtico infierno. Como explica León Hazera, Mapiripana, la sacerdotisa de los silencios, «defiende la selva de los misioneros entrometidos que pretenden desarraigar la superstición, tan propia de la selva. La mariposa de alas azules, o sea Mapiripana, simboliza el poder malévolo de la selva que castiga a cuantos pretenden reformarla»².

En este sentido, Fernando Aínsa explica que «el esquema de un orden paradisiaco virginal violado por el ángel destructor que encarna el hombre blanco y sus ambiciones, conduce naturalmente a que la selva se autoproteja cerrando sus accesos. El mundo selvático tiene entradas difíciles y secretas. Disponer de las llaves que permiten llegar a sus rincones más recónditos es clave esencial para encontrar el templo buscado»³.

Como ha apuntado la crítica, la conciencia de Arturo Cova en *La vorágine* se enriquece sensorialmente gracias a la lucha contra las agresiones de un espacio hostil y exuberante, dividido ambiguamente entre el paraíso y el infierno. Cova es a la vez un intruso en el paraíso y una víctima en el infierno verde. Intenta imponerse al medio, pero sucumbe a la fatalidad del destino en un espacio hostil como la selva, el auténtico protagonista de la novela.

Respecto al protagonismo de la selva en la novela, León Hazera explica:

La selva, que se destaca como protagonista desde la parte segunda en adelante, es a la vez escenario y actor. Como protagonista sobrepasa el papel de los personajes humanos. El acierto de Rivera es haber logrado una caracterización humana. Parte de su descripción tan acertada se debe a que concibe la selva desde cuatro perspectivas [...] La perspectiva que prevalece en la novela en general es la de Cova. Para darle un enfoque fantaseado y quimérico a la selva, Rivera pone la narración principal en boca de un poeta de exaltación romántica, neurasténico y de imaginación desorbitada, cuya mayor ilusión parece ser encontrar la mujer ideal. Lleno de hastío, desorientado y sin voluntad de fijar un derrotero, piensa que en Alicia ha encontrado su ideal, especialmente cuando lo asedian sus celos exagerados. Cova, dado a pesadillas, fantasías y quimeras, es el personaje indicado para proyectar su temperamento en la naturaleza circundante. La selva monstruosa de Cova refleja su estado desequilibrado e irracional»⁴.

Con esta selva de *La vorágine* dialoga Arturo Cova en sus febriles delirios, otorgándole una y otra condición, catedral verde o cárcel vegetal, según sus

² Ob. cit., pág. 134.

³ F. Aínsa, «¿Jardín del Edén o infierno verde? Naturaleza y paisaje en la novela de la selva», *América: Cahiers du Criccal*, 2003, vol. 29, núm. 1, pág. 33.

⁴ L. León Hazera, *La novela de la selva hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971, págs. 132-133.

estados de ánimo. La transformación de la selva paradisiaca en selva infernal puede ser, como apunta la crítica, resultado de una decepción que ha seguido a la exagerada mitificación *a priori* de su espacio. La idealización de un escenario donde se localizó, desde el descubrimiento de América, el reino de El Dorado, el de las Amazonas y, posteriormente, las riquezas caucheras o petroleras, al ser confrontado con una realidad difícil y violenta, provoca la reconversión de los mitos. Esta visión poética de la selva como cárcel coincide con las circunstancias sociales de los seres humanos que, seducidos por la ilusión de riqueza y las promesas de los enganchadores, son aprisionados por el ambiente físico y por la represión brutal de sus patrones. Al descubrirse prisioneros en una gran trampa en la que han entrado inocentemente, los héroes de la narrativa de la selva pueden llegar a sentirse asfixiados. Las secretas puertas se cierran detrás de ellos y no les dejan escapatoria.

Como explican Leónidas Morales y León Hazera, la narración de Cova ha provocado entre la crítica opiniones tan diversas como las que asemejan el viaje del protagonista al descenso de un personaje mítico a los infiernos verdes; a la odisea de un protagonista romántico a la manera del *Alastor* de P.B. Shelley; y la que atribuye el viaje a la desorbitada visión de un poeta exaltado. Vamos a detenernos en una de estas interpretaciones. La odisea de Cova provoca, entre otras varias, una analogía con un viaje a las regiones infernales de los muertos. Como explica León Hazera, esta analogía del viaje de Cova, similar al del mito griego elaborado por Homero en la *Odisea*, Virgilio en la *Eneida* y Dante en la *Divina Comedia* adquiere cierta validez si se tiene en cuenta la constante de la muerte que se expresa a lo largo de la novela:

El arraigado fatalismo de Cova lo hace sentir y buscar la muerte en todas sus manifestaciones. La selva, que primeramente lo afecta con su inmensidad y su fuerza cósmica, pronto la ve como un cementerio donde todo se pudre y resucita: anhela entonces volver a las pampas abiertas '¿donde la vista no tiene obstáculos y se encumbra el espíritu en la luz libre!' En el anhelo de espacio abierto está la clave de la metáfora de la cárcel verde. [...] La selva, donde por días no se ve el sol, donde se pierde toda noción del tiempo y donde la inmensidad de su verdura evoca sentimientos de laberintos sin salida, causa un disloque psíquico en el hombre que había hecho del sol símbolo de gozo y esperanza⁵.

La selva de *La vorágine* es, casi por definición, el infierno verde. Bajo su exuberante cúpula, donde la vegetación reina sobre todo, incluido el hombre, bajo ese ilimitado y frondoso manto verde se abre un abismo, un infierno. La crítica ha observado, no sin razón, la similitud entre el viaje de Arturo Cova y sus compañeros y el viaje o descenso *ad inferos* dantesco de la *Divina Comedia*. En el poema de Dante Alighieri, el poeta, en compañía de Virgilio, recorre un itinerario alegórico por el mundo de ultratumba. Este itinerario comprende los

⁵ Ob. cit., págs. 138-139.

nueve círculos concéntricos del Infierno, antes de ascender por la montaña del Purgatorio y de encontrar en su cima a Beatriz, que le conduce al Paraíso. En *La vorágine* podemos observar sin dificultad a Arturo Cova recorriendo perdido los círculos concéntricos del Infierno en que sus delirios y la deshumanización imperante han convertido la selva. Esos círculos concéntricos del Infierno constituyen, a su vez, la propia vorágine, el laberinto que la selva teje para impedir escapar de ella a sus enemigos, motivo que encontramos en el relato de la indiecita Mapiripana. Como explica Leónidas Morales, «bajo el techo verde y compacto de los árboles gigantes, abrirá la selva su interior sombrío, como un vientre devorante atestado de peligros y signos fatales, y se fundará allí la región de los infiernos, ese “cementerio enorme”, esa “catedral de la pesadumbre”, “esposa del silencio”, “madre de la soledad y de la neblina”, [...] la “mansión del llanto” para Dante»⁶. Centrándose en la relación entre uno y otro relato, Morales apunta que el infierno de *La vorágine* «es una versión enclavada en los orígenes; una versión de lo caótico, salvaje e irracional, sin teología ni decantada metafísica, sin erudición refinada ni arquitectura matemática. El viaje del héroe mítico Arturo Cova, que nada tiene que ver con el “personaje” Arturo Cova, es un descenso a los infiernos del hombre metamorfoseado en raíz, asaltado por el miedo y el instinto, carne de muerte»⁷.

Rivera recoge de la tradición mítica de la laguna Estigia —principalmente de Virgilio y de Dante— elementos formales de composición para narrar el viaje selvático de Arturo Cova. En el esquema virgiliano encontramos cinco elementos formales de composición que están también presentes en *La vorágine*. En primer lugar, la laguna (o río) Estigia, de aguas negras y tétricas. En segundo lugar, la barca de Caronte, que traslada las almas de los muertos. En tercer lugar, la otra orilla, a la que llega la barca con su carga. En cuarto lugar, el guía; y en quinto y último lugar, el infierno.

Rivera describe de este modo los cinco elementos. El río: «Desde el dorso de la corriente columbrábase las márgenes paralelas, de sombría vegetación y de plagas hostiles. Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, téticamente mudo como el presagio, y daba la impresión de un camino oscuro que se moviera hacia el vórtice de la nada»⁸. La barca: «La curiara, como un ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora en que la tarde alarga las sombras»⁹. La otra orilla: «Desembarcamos al comienzo de una barranca, suavizada por escalones que descendían al puerto, en cuyo remanso se agrupaban unas canoas. Por un sendero lleno de barro que se perdía entre el gramalote, salimos a una plazuela de árboles derribados»¹⁰. En lo referente a la figura del guía, conviene hacer una precisión, ya que durante el viaje de Arturo Cova son tres los guías: don Rafo, el

⁶ L. Morales apud. Ordóñez, «La vorágine: un viaje al país de los muertos», Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pág. 156.

⁷ Ob. cit., pág. 157.

⁸ J. E. Rivera, *La vorágine*, Madrid, Cátedra, 1990 (1ª edición de 1924), 194-195.

⁹ Ob. cit., pág. 194.

¹⁰ Ob. cit., pág. 195.

Pipa y Clemente Silva, siendo este último al que encuentran al otro lado del río y quien finalmente les guiará al corazón de la selva. Así describe Rivera al guía rumbero Clemente Silva: «Era un anciano de elevada estatura, [...] las canillas llenas de úlceras [...] Dieciséis años había vagado por los montes, trabajando como cauchero, y no tenía ni un solo centavo»¹¹.

El último elemento que comparte el viaje de Arturo Cova en la selva con el mito es el dantesco descenso *ad inferos*, el infierno mismo. Leónidas Morales explica que «externamente, se concibe el infierno de la selva en la forma de una cárcel circundada de ríos que semejan fosos profundos [...]. Por dentro, esta cárcel-infierno es una red de venas, un diabólico laberinto circular, sin salida. Prisioneros, los hombres giran, se pierden, enloquecen alucinados»¹².

Arturo Cova dialoga con esta selva cárcel:

¡Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina. ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración y el cielo claro, que sólo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos. ¿Dónde estará la estrella querida que de tarde pasea las lomas? ¿Aquellos celajes de oro y múrice con que se viste el ángel de los ponientes, por qué no tiemblan en tu dombo? ¡Cuántas veces suspiró mi alma adivinando al través de tus laberintos el reflejo del astro que empurpura las lejanías, hacia el lado de mi país! [...] ¡Tú me robaste el ensueño del horizonte y sólo tienes para mis ojos la monotonía de tu cenit!»¹³

En el interior de la selva (cárcel, laberinto, vorágine) imperan dos fuerzas que actúan desbocadamente sobre la materia generándola y destruyéndola, en palabras de Leónidas Morales: «De un lado son fuerzas borrachas, dionisiacas, sexuales, que alientan la vida: generan brotes, yemas vegetales; hinchazones animales palpitantes envueltas en un vaho caliente. De otro lado, [...] son fuerzas ciegas y devoradoras: descargan el rayo pulverizador, estallan en vientos asesinos, cuya locura quiebra, descoyunta y aniquila lo recién venido a la vida»¹⁴.

Rivera describe profusamente esta selva infernal utilizando el exaltado monólogo del protagonista, que se siente encerrado y desesperado: «Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad. ¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas! ¡Quiero volver a las regiones donde [...] la vida no tiene obstáculos [...]! ¡Quiero el calor de los arenales, [...] la vibración de las pampas abiertas! ¡Déjame tornar a la tierra de donde vine, para desandar esa ruta de lágrimas y sangre que recorrí en nefando día»¹⁵.

¹¹ Ob. cit., págs. 241-243.

¹² L. Morales apud. Ordóñez, ob. cit., pág. 160.

¹³ J. E. Rivera, ob. cit., pág. 189.

¹⁴ L. Morales apud. Ordóñez, ob. cit., pág. 160.

¹⁵ J. E. Rivera, *La vorágine*, ob. cit., pág. 190.

El propio Arturo Cova califica de inhumana a la selva en un momento en que podemos juzgar su estado como libre de alucinaciones o delirios febriles:

Por primera vez, en todo su horror, se ensanchó ante mí la selva inhumana. Árboles deformes sufren el cautiverio de las enredaderas advenedizas, que a grandes trechos los ayuntan con las palmeras y se descuelgan en curva elástica, semejantes a redes mal extendidas, que a fuerza de almacenar en años enteros hojarascas, chamizas, frutas, se desfondan como un saco de podredumbre, vaciando en la yerba reptiles ciegos, salamandras mohosas, arañas peludas. [...] ¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas! ¡Nada de ruiseñores enamorados! ¡Nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los responsos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos¹⁶.

En esta selva concebida como infierno, las plantas y los árboles van adquiriendo rasgos propios de los estados de ánimo del protagonista. Como la novela está escrita en primera persona del singular, el yo subjetivo de Cova parece prolongar el estado de su conciencia en el exterior y viceversa. Cova describe así sensaciones alucinadas o próximas a la alucinación: «Esta selva sádica y virgen procura al ánimo la alucinación del peligro próximo. El vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos. En estas soledades, cuando nos habla, sólo entiende su idioma el presentimiento. Bajo su poder, los nervios del hombre se convierten en haz de cuerdas, distendidas hacia el asalto, hacia la traición, hacia la acechanza. Los sentimientos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡Huyamos, huyamos!»¹⁷.

En este infierno verde no faltan, como es lógico, los animales, que protagonizan numerosas escenas trágicas. Leónidas Morales los considera en su estudio sacerdotes del mal a través de los cuales operan las fuerzas destructoras de la naturaleza de la selva¹⁸. Encontramos entre ellos un caimán que devora a un bebé que es lanzado al agua, y acto seguido, a su madre; perros feroces que devoran al Cayeno; caribes, que en segundos devoran a Barrera cuando cae herido al río; y una legión de tambochas (hormigas carnívoras) que obliga a un grupo de hombres a meterse en un pantano con el fin de esquivarlas.

Para finalizar, retomemos los ecos dantescos. El epílogo de *La vorágine* acaba con una inscripción fúnebre que cierra el relato, una inscripción que parece escrita sobre una lápida, y que da de la selva la idea de un sepulcro: «¡Los devoró la selva!». Recordemos que la *Divina Comedia* comienza con el extravío en un

¹⁶ Ob. cit., págs. 295-296.

¹⁷ Ob. cit., pág. 297.

¹⁸ L. Morales apud. Ordóñez, ob. cit., pág. 161.

bosque, lugar míticamente identificado con el acceso al más allá. Por consecuencia, como explica Leónidas Morales, «extraviarse en el bosque o selva equivale a [...] adentrarse en el más allá, que es el infierno o país de los muertos: un reino mítico». Podríamos considerar, de acuerdo con esto, a Arturo Cova como un héroe mítico que decide internarse en la vorágine de la selva para no regresar.

«Catedral de la pesadumbre», «esposa del silencio», «madre de la soledad y de la neblina», la selva de *La vorágine* es, por definición, el infierno verde en el que el hombre la ha transformado. Espacio inhumano y deshumanizado al mismo tiempo, abismo antropófago, cárcel verde. Un paraíso convertido en infierno.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F., «Jardín del Edén o infierno verde? Naturaleza y paisaje en la novela de la selva», *América: Cahiers du Criccal*, vol. 29, núm. 1, 2003, págs. 21-37.
- LEÓN HAZERA, L., *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación: estudio estilístico*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971.
- ORDÓÑEZ VILA, M., (comp.), *La vorágine, textos críticos*, Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987.
- RIVERA, J.E., *La vorágine*, Madrid, Cátedra, 1990 (ed. de Montserrat Ordóñez).

CAPÍTULO 29

La vorágine, un universo de espacios físicos, simbólicos y poéticos

MARÍA JOSÉ GARCÍA RODRÍGUEZ
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

La importancia del espacio como eje temático en la novela parece ser una constante entre los autores hispanoamericanos, más aún en la obra que nos es objeto de estudio en este artículo: *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera¹. Arturo Cova, protagonista y narrador de esta novela, relata el episodio vital en el que viajó desde la capital colombiana hasta la frontera selvática entre Brasil y Venezuela. La importancia que la dimensión geográfica adquiere en este texto se evidencia, en un primer nivel, en las referencias territoriales de los controvertidos límites de estos países, las continuas alusiones a las fronteras físicas (sierra, llano, selva, ríos...) e, incluso, a la aparición del personaje del geógrafo francés. Es tal la concreción espacial sobre la que Rivera construye su novela que la ruta de Arturo Cova puede trazarse sobre el mapa y, de hecho, así se hizo a partir de la quinta edición del libro. Sin embargo, los territorios por los que Cova y el resto de personajes se mueven son algo más que un mero marco contextual o referencia cartográfica; la significación que adquiere el espacio en la obra de Rivera

¹ Para este estudio, la edición utilizada y de la que se extraen las citas textuales ha sido J. E. Rivera, *La vorágine*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

es capital para la comprensión de la novela misma, pues la ciudad, la selva y los llanos se convierten en complejos elementos simbólicos.

Nuestro trabajo pretende realizar una lectura de esta obra, analizando cómo José Eustasio Rivera aborda las principales preocupaciones socioculturales de finales del XVIII y principios del XIX en el área amazónica sirviéndose de los distintos espacios de *La Vorágine*. Una tematización del espacio que se revela en recursos como la humanización y la divinización del paisaje, la metáfora de la selva como prisión, la representación de la dualidad civilización-barbarie mediante la oposición ciudad/llano/selva, el paralelismo entre el entorno natural y la evolución psicológica de Arturo Cova, la crítica sociopolítica a través de la explotación de la selva, la correlación entre el espacio de la novela y la situación del Estado, entre otros. A esta riqueza semántica se suma además la indudable riqueza formal. El lirismo con el que Rivera describe tanto el llano como la selva envuelve al lector en un cosmos —o, más propiamente dicho, en una vorágine— gracias al particular lenguaje modernista de su discurso. En definitiva, a continuación se llevará a cabo un análisis geopoético de *La Vorágine* de Rivera teniendo en cuenta los valores simbólicos y metafóricos de los espacios por los que viajan sus personajes y la importancia del lenguaje en la construcción de dichos lugares.

LA RUTA DE ARTURO COVA: UN VIAJE SIMBÓLICO

Como se ha apuntado anteriormente, la ruta de Arturo Cova en *La Vorágine*, así como la de los personajes que lo acompañan, se concreta espacialmente gracias a las numerosas referencias geográficas incluidas a lo largo de la narración. Sin embargo, pese a que las localidades bien pueden identificarse en un mapa político, el carácter de estas alusiones al espacio es mayoritariamente físico. Se alude a ríos, montes, llanuras... y cuando se trazan fronteras políticas se trata, generalmente, de regiones y comarcas sin delimitaciones precisas. De tal modo que, Arturo Cova parte desde Bogotá con Alicia, pasa por el llano de Casanare y acaba finalmente en la selva amazónica, donde se pierden los límites entre Colombia, Perú y Venezuela.

Esta ruta es descrita por los personajes como la «ruta de los infelices» cuyo origen es la miseria y su final la muerte, como la trayectoria de la crueldad que deja un rastro de sangre... el que va con Cova, va con la muerte. Y es que no nos encontramos ante un libro de viajes, los personajes se encuentran en una huida y persecución permanentes: Arturo y Alicia huyen de las Autoridades civiles, Griselda huye de Casanare, Arturo y Franco persiguen a la mujer y al hombre que se la llevó, Lucianito huye de la deshonra familiar, Clemente persigue incansable a Lucianito, etc. No se trata de un desplazamiento espacial por la geografía colombiana, sino una travesía cargada de mitología, metáforas y poesía, en la que el espacio va atrapando a los personajes hasta engullirlos por completo. La continua huida queda infinitamente frustrada a causa del poder

de la naturaleza en la que intentan sobrevivir. En primer lugar, el Llano, con su inmensidad, eternidad, sin nadie, con aquellos silencios impresionantes como agujeros en la eternidad, crea un ambiente en el que la ensoñación y los espejismos confunden a los viajeros: se describen reses que parecen cercanas cuando son inalcanzables o ciudades fantásticas que parecen surgir con el sol de la tarde reflejado en la vegetación.

De forma más intensa ocurrirá en la selva. La selva se convierte en el espacio principal de la novela y aparece como la visión de un abismo antropófago que devora a los hombres que pretenden vencerla. La naturaleza selvática se revela laberíntica, y aquella persecución y huida de los personajes se enmaraña en el transcurso de la narración a través de la vegetación y las condiciones del entorno. La selva se convierte en una prisión sin escapatoria: «la muerte cierra todas las salidas». La metáfora selva-cárcel se repite en numerosas ocasiones: cuando el personaje de Clemente Silva se pierde en ella, se da «como preso» encarcelándose con sus amigos o, de forma más evidente, cuando Arturo Cova dirige torturados lamentos a los presos:

Ignoráis la tortura de vagar sueltos en una cárcel como la selva, cuyas bóvedas verdes tienen por fosos ríos inmensos. ¡No sabéis del suplicio de las penumbras, viendo al sol que ilumina la playa opuesta, adonde nunca lograremos ir! ¡La cadena que muerde vuestros tobillos es más piadosa que las sanguijuelas de estos pantanos; el carcelero que os atormenta no es tan adusto como estos árboles, que nos vigilan sin hablar!²

Como vemos, el protagonista elabora una imagen en la que la correlación de los elementos de la cárcel y la selva es total, y se opone así al ideal de la naturaleza como espacio idílico que había venido ocupando en buena parte de la literatura hispanoamericana y universal, a lo que nos referiremos más adelante. Los personajes huyen hacia los distintos espacios en busca de la ansiada libertad y, sin embargo, tropiezan con un encarcelamiento físico y espiritual que los comprime hasta la resignación: «¿Para qué nos dieron alas en el vacío?», se lamenta Cova en el inicio de la tercera parte de la novela.

La inmensidad y la soledad del Llano —aquel terreno amplio para muchas tumbas— se reproducen en la selva de una forma asfixiante y tormentosa; y ambos, selva y Llano, se describen como espacios plagados de violencia y muerte. En las descripciones espaciales de la novela, se observan adjetivaciones que acentúan esa violencia del entorno y que la predicen la tragedia: Los personajes atraviesan «charcas tristísimas», «evaporaciones maléficas», «velos mortuorios», «inmisericordes latitudes», «estepa tórrida», «árido cauce», «una sabanas úberes» que se convierte en «desolada ciénaga» para llegar a una «selva sádica y virgen», donde se topan con un «ejército de caimanes», «tropas de conejos», «rayas como escudos»... Todo ello provoca en Arturo Cova, y en el resto de los viajeros, la

² J. E. Rivera, ob. cit., págs. 100-101.

confusión de sus sentidos: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre le clama «¡huyamos, huyamos!». Pero la huida no se lleva a cabo y hombre y naturaleza se enzarzan en una lucha a muerte.

FUSIÓN VIOLENTA ESPACIO-PERSONAJE

¿Cómo logra Eustasio Rivera construir esta lucha del hombre contra el espacio, lucha que desembocará en la batalla del hombre contra el hombre? Gracias, fundamentalmente, a un doble proceso de personificación y, paradójicamente, divinización de la naturaleza junto a la progresiva animalización del hombre. El lector encuentra en el texto una humanización de la naturaleza gracias a las vivas imágenes percibidas por los protagonistas. Además de la ya mencionada personificación adjetival, y por mencionar algunos ejemplos, en el Llano llega a oídos de Arturo Cova el lamento de una mujer, una «sollozante quejumbre» sin saber de dónde procedía hasta que advierte que era una palmera de macanilla (símbolo nacional colombiano) fina como un pincel que, obedeciendo a la brisa, hacía llorar sus flecos en el crepúsculo. Después, en la selva, los árboles crecen con apariencia de hombres acucillados, con brazos verdes sobre la cabeza, árboles «como gigantes paralizados a los que la tierra agarra por los tobillos».

La personificación del entorno por el que se mueven y se pierden los personajes llega a convertirse en un elemento clave en la transformación psicológica que estos experimentan. Arturo Cova oye a las arenas que le suplican «no pises tan recio que nos lastimas. Apídate de nosotras y lánzanos a los vientos, que estamos cansadas de ser inmóviles [...]», escucha las voces de las corrientes «¿y para nosotras no hay compasión? Cógenos en tus manos, para olvidar este movimiento, ya que la arena impía no nos detiene y le tenemos horror al mar [...]», la caoba meció sus ramas y escuchó Cova: «Picadlo, picadlo con vuestro hierro, para que experimente lo que es el hacha de carne viva. ¡Picadlo aunque esté indefenso, pues él también destruyó los árboles y es justo que conozca nuestro martirio». Así la selva se antropomorfiza en un enemigo del hombre, al que aturde, ataca y hace sucumbir: mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. No solo físicamente, sino también mentalmente, el hombre resulta vencido por la selva.

Pero, como afirmamos anteriormente, en esta lucha entre el hombre y la selva encontramos un segundo proceso que viene a completar el anterior: la animalización del hombre. La selva lo trastorna desarrollándole instintos inhumanos y la crueldad y la codicia le invaden el alma; la selva arma al ser humano para destruirlo: se roban y se asesinan con impunidad, mientras que los árboles se convierten en cómplices de las grandes tragedias humanas. Ya en el Llano se hablaba de los aislados de Venezuela como una «plaga dañina» que «infectaba» la tierra; pero es en la selva cuando más claramente los personajes pasan a convertirse en parte de la fauna del espacio natural. La identidad de los individuos en la selva se define a través de las comparaciones y símiles hombre-animal: adi-

vinar su edad era tan aleatorio «como calcular los años de careyes», los capataces empujaron «como el caballo que entra en los corrales a coces y mordiscos», una procesión de hombres arrastra cadáveres «como las hormigas cuando transportan provisiones pesadas», o los indígenas, siempre juntos, señeros y tristes «como los ánaes pescadores»... En definitiva, la selva los posee, «despreciados hasta por la muerte», y los animaliza, se convierten en una «fauna de hombres de presa», hombres «selváticos» y «entigrecidos».

Este proceso de antropomorfización de la naturaleza y de animalización del hombre acaba por fundir personajes y espacios en un único ente. Para comprender la identidad de unos, es imprescindible comprender la de los otros. Al analizar la figura de Arturo Cova advertimos que es este personaje la más evidente representación de esta unión entre el ser humano y la naturaleza, especialmente en los momentos en los que se revela su subconsciente. Esta fusión —que nace por tanto del interior más profundo del personaje— aparece en Cova, así como en el resto de personajes, con un doble carácter: por un lado, existe una comunión entre hombre y espacio, por ejemplo imagina un futuro idílico del Llano en el que él y Alicia envejezcan hasta «sentir fatigados sus corazones entre la savia vigorosa de los vegetales centenarios». Por otro lado, existen otros momentos en los que en esa metamorfosis aparece como una dolorosa lucha en la que el hombre experimenta la explotación de la selva. La culminación de todo este violento proceso de unificación espacio-personajes, lo encontramos en Arturo Cova, cuando sufriendo el beriberi, se siente definitivamente convertido en árbol de caucho:

No acierto a describir lo que fui sintiendo en esos instantes: me parecía que estaba muerto y que estaba vivo. Evidentemente, sólo la zona del corazón y gran parte del lado izquierdo daban señales de perfecta vitalidad; lo demás no era mío, ni la pierna, ni el brazo, ni la muñeca; era algo postizo, horrible, estorbo a la par ausente y presente, que me producía un fastidio único, como el que puede sentir el árbol que ve pegada en su parte viva una rama seca. Sin embargo, el cerebro cumplía admirablemente sus facultades. [...] Hablaba, hablaba, me oía la voz y era oído, pero me sentía sembrado en el suelo, y por mi pierna hinchada, fofa y deforme, como las raíces de ciertas palmeras, ascendía una savia caliente, petrificante. Quise moverme y la tierra no me soltaba³.

No es esta la imagen del mito tradicional de la metamorfosis del hombre y la naturaleza. Estamos ante una fusión violenta y contradictoria. Y en este proceso en el que el hombre acaba sufriendo los dolores del espacio, de la selva, Eustasio Rivera introduce un personaje clave en la representación de la lucha de hombre-árbol, hombre-hombre: el cauchero. Tanto hombre como árbol sangran, y qué mejor imagen que vivifique esta analogía que aquella de Clemente Silva fotografiado junto al tronco del árbol, donde quedan inmortalizadas las heridas

³ J. E. Rivera, ob. cit., pág. 145.

que vierten distinto jugo para el mismo amo: siringa y sangre. Otro ejemplo es el de los niños caucheros, que se convierten en «rapaces» que en el suelo «torturan el vegetal hiriéndole ramas y raíces con clavos y puyas, hasta extraerle la postrera gota de jugo». El autor realiza una de las denuncias sociales más impresionantes gracias a esa mezcla de atributos entre el espacio y los personajes. De hecho, la naturaleza llega a convertirse en cómplice de las atrocidades cometidas contra los caucheros: los montes le «prestan ayuda» y los ríos «guardan los secretos de sus violencias» y «presenciaron» la muerte de los gomeros que mató Funes, «vieron» bajar a compatriotas esclavizados, un «árbol cómplice» enlazó a Clemente Silva por las piernas con un bejuco y lo tiró al suelo.

ESPACIOS DE CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

La historia de los caucheros aporta además otra nota de significación al espacio selvático; el lector percibe la selva (también el Llano, aunque en menor medida) como un espacio con unas “leyes” propias al margen de la civilización. Es decir, el lector viaja por ese espacio dedicado a la barbarie que se contrapone con la vida en la civilizada ciudad. La oposición civilización-barbarie es uno de los temas privilegiados en la literatura hispanoamericana de la época y, aquí en *La Vorágine* la encontramos en esa oposición de ciudad-selva. Sin embargo, pese a lo que quizás cabría esperar, la ciudad, como representación del Estado, no deja de ser un espacio cruel con los protagonistas, aunque de forma distinta a la selva. La burocracia y los representantes del gobierno aparecen como elementos deshumanizados: la corrupción en torno al negocio del caucho, el desinterés por los problemas de la frontera, la frivolidad de sus habitantes: (las mujeres llevan plumas que costaron la vida de hombres), etc.

Dada la ausencia de Estado, en la literatura el territorio amazónico se había asociado al revés de los espacios nacionales, un espacio belicoso, bárbaro, alejado de la urbe y, por tanto, un territorio-otro, poseído por otros y donde el Nosotros corría peligro⁴. Una de las genialidades de Rivera en esta obra es, precisamente, situar los núcleos urbanos como ese espacio de la alteridad. Las ciudades se convierten en lugares extraños donde se vuelve a dejar a los personajes en un frustrado laberinto sin salida, y la representación más evidente de ello es la experiencia de don Clemente Silva en Iquitos: allí es enviado de consulado en consulado sin recibir respuesta en ninguno de ellos; y este personaje, al que llamaban «el brújulo» en la selva, se sintió perdido en este pequeño y urbanizado lugar: «Varias veces había recorrido el pueblo, sin comprender que no era grande. Al fin me di cata de que los edificios se repetían». Tanto es así, que este cauchero maltratado añora su vida en la selva:

⁴ Ver A. Villegas, «Los desiertos verdes de Colombia. Nación, salvajismo, civilización y territorios-Otros en novelas, relatos e informes sobre la cauchería en la frontera colombo-peruana», *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 2006, págs. 11-26.

Pasada la primera nerviosidad, me sentí tan acobardado, que eché de menos la salvajez de los siringales. [...] sabía desde por la noche la tarea del día siguiente y hasta los sufrimientos me venían reglamentados. Pero en la ciudad advertí que me faltaba el hábito de las risas, del albedrío, del bienestar. Vagaba por las aceras con el temor de ser importuno, con la melancolía de ser extranjero. Me parecía que alguien iba a preguntarme por qué andaba ocioso, por qué no seguía fumigando goma, por qué había desertado de mi barraca. [...] La libertad me desconocía, porque no era libre; tenía un amo, el acreedor; tenía un grillo, la deuda, y me faltaba la ocupación, el techo y el pan⁵.

Clemente Silva se siente un «extranjero» en la ciudad. Todo aquello que representa la civilización, el Estado, se convierte así en inútil e, incluso perjudicial para nuestros personajes⁶: «¿Qué ganaríamos con la evidencia de que fulano mató a zutano, robó a mengano, hirió a rencejo? Eso pasa en Iquitos y en donde quiera que existan hombres: cuanto más aquí en una selva sin policía ni autoridades. [...] Librenos Dios de la creación de Alcaldías y Panópticos, o mejor, de la iniquidad dirigida por ellos mismos»⁷.

Este contraste entre la teórica —y abstracta— justicia y salvación que supone el Estado y la civilización, frente a la cruda realidad de corrupción y explotación de los hombres y la selva, se manifiesta también, según creo, en la construcción misma de los espacios de la novela. Encontramos una magnífica y sugerente metáfora de esta situación socio-política de la frontera colombo-venezolana en la gran diferencia que existe entre la cartografía y la selva. El espacio dibujado en el papel queda lejos de corresponderse con la realidad del espacio natural, con la verdadera Patria que «ni sus propios geógrafos conocen». El mapa y la selva distan de ser semejantes; muy al contrario, la cartografía engaña a aquel que pretende adentrarse en la naturaleza selvática, como le ocurrió a Clemente Silva: «¡Cuánta diferencia entre una región y la carta que la reduce! ¡Quién le hubiera dicho que aquel papel, donde apenas cabían sus manos abiertas, encerraba espacios tan infinitos, selvas tan lóbregas, ciénagas tan letales»⁸. Los gobernantes colombianos, representantes del Estado y la institucionalización social, desconocen y olvidan determinadas zonas del país⁹; aquel mapa, espejo deforme y falso de la nación, es la única referencia que la civilización conoce y, por tanto, la vida de don Clemente queda ubicada en la nada, en un espacio de barbarie: «“¡Aquí no figuran ríos de esos nombres! Quizás pertenezcan a Venezuela. Diríjase a Ciudad Bolívar”».

⁵ J. E. Rivera, ob. cit., pág. 98.

⁶ Sobre este tema, es interesante el artículo Uzquiza González, «La ficción misma del estado: La Vorágine de José Eustasio Rivera», *Anuario de estudios filológicos*, 1990, págs. 379-396.

⁷ J. E. Rivera, ob. cit., pág. 95.

⁸ J. E. Rivera, ob. cit., pág. 109.

⁹ Y con ellas, determinados grupo sociales quedan al margen de la consideración nacional. En este viaje, nuestro narrador no solo descubre los territorios olvidados, sino que se encuentra con los colombianos olvidados por el Estado.

Nada tiene que ver la Patria que defienden nuestros personajes con el espacio recogido en los mapas de las ciudades y así se abre el abismo que enfrenta dos Colombias: las normas y valores de un espacio no caben en el otro. El centralismo y las jerarquías del Estado se anulan ante personajes como la Sebastiana:

- Mulata —le dije— ¿cuál es tu tierra?
 — Esta onde me hayo.
 — ¿Eres colombiana de nacimiento?
 — Yo soy únicamente yanera, del lao de Manaure. Dicen que soy craveña, pero yo no soy del Cravo; que pauteña, pero no soy del Pauto. ¡Yo soy de todas estas yanuras! ¡Pa qué más patria, si son tan beyas y tan dilatáas! Bien dice el dicho: ¿Onde tá tu Dios? ¡Onde salga el sol!
 — ¿Y quién es tu padre? —le pregunté a Antonio
 — Mi mamá sabrá.
 — ¡Hijo lo importante es que hayás nació!¹⁰

Gracias a esta nueva relación entre el personaje y la tierra se construye el sentido de nación; tal y como afirma Carrión «la diversidad de flora es contemplada por la voz Cova como uno de los recursos que identifican al espacio nacional, es decir la flora es un componente de identidad y en esta diversidad es que Cova se identifica como perteneciente a un espacio»¹¹.

LA SELVA COMO ESPACIO POÉTICO

Retomando la dualidad mapa-selva, encontramos además un paralelismo con la dualidad literatura-ficción. Aquella falsedad de los mapas con respecto a la verdad de la selva se traslada a la artificiosidad de la naturaleza descrita por los poetas. Después de vivir la violencia de la selva, Arturo Cova lanza una interesante pregunta al lector: «¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores translúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas! ¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales!»¹².

No obstante, la naturaleza salvaje de la selva, tampoco la de los Llanos, pierde su valor poético; muy al contrario, el espacio adquiere una fuerza lírica extraordinaria a lo largo de toda la novela, con la combinación de lo trágico y lo magnífico, lo bello y lo aterrador. La poetización del espacio literario no

¹⁰ J. E. Rivera, ob. cit., pág. 24.

¹¹ C. Carrión, *La vorágine de José Eustasio Rivera: Expresión de la ineficacia estatal y sus efectos en la sociedad colombiana*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2012, pág. 36.

¹² J. E. Rivera, ob. cit., pág. 104.

se destruye, aunque ahora la perspectiva y funcionalidad que se le otorga es distinta. En un momento dado, así lo expresa nuestro protagonista: «¿Para qué las ciudades? Quizás mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en el cantar lo que dice al peñón la onda que se despide, el arrebol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios»¹³. Arturo Cova vuelve sus ojos a los rincones que los mapas, el Estado y la civilización ignoran para crear la verdadera Patria colombiana. Se sirve del poder de la literatura y la estética modernista para la creación de una consciencia de nacionalidad; pero no a través de la naturaleza domesticada, los mapas engañosos o la vida jerarquizada de la ciudad, sino mostrando los espacios de Colombia en su estado más natural y voraz que terminará engullendo a los protagonistas sin dejar ni rastro de ellos.

CONCLUSIÓN

La Vorágine de José Eustasio Rivera es una obra en la que el espacio es el motor de construcción de un mundo ficcional en el que se imprimen las principales preocupaciones socioculturales de finales del XVIII y principios del XIX en el área amazónica. A través de sus distintos escenarios (ciudad, llano y selva), el autor logra tematizar el espacio otorgándole una fuerza semántica y formal tal, que lo convierte en elemento imprescindible para la comprensión del alcance de la novela. Tópicos como la humanización y la divinización del paisaje, la metáfora de la selva como prisión, la representación de la dualidad civilización-barbarie, el paralelismo entre el entorno natural y la evolución psicológica de Arturo Cova, la crítica sociopolítica a través de la explotación de la selva, la correlación entre el espacio de la novela y la situación del Estado, son solo algunas facetas que dan muestra del valor geopoético del texto.

En este complejo sistema de elementos espaciales, destaca una función de la que se desprenden (o en la que convergen) el resto de significaciones del espacio: la creación de una identidad. Arturo Cova, como individuo, experimenta una evolución interna a través de la fauna y la flora que le rodean, llegando a la revelación de su tarea poética: la búsqueda de inspiración en la selva virgen. Esta (de)construcción de la personalidad del protagonista-narrador se abre hacia la constitución de una identidad nacional. La consciencia del desamparo de los personajes ante un espacio que los ignora (el de la civilización) y otro con el que luchan (el de la selva) descubre la necesidad de reconciliación del hombre con la naturaleza y, por tanto, del hombre con el hombre. De no ser así, individuo, árbol y nación sucumbirán «sin dejar más que ruido y desolación».

¹³ J. E. Rivera, ob. cit., pág. 42.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRIÓN, C., *La vorágine de José Eustasio Rivera: Expresión de la ineficacia estatal y sus efectos en la sociedad colombiana*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2012.
- RIVERA, J. E., *La vorágine*, Madrid, Alianza Editorial, 2009 (1.ª edición de 1993).
- UZQUIZA GONZÁLEZ, J. I., «La ficción misma del estado: *La Vorágine* de José Eustasio Rivera», *Anuario de estudios filológicos*, 1990.
- VILLEGAS, A., «Los desiertos verdes de Colombia. Nación, salvajismo, civilización y territorios-Otros en novelas, relatos e informes sobre la cauchería en la frontera colombo-peruana», *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 2006.

CAPÍTULO 30

Geopoética en las *Aguafuertes cariocas* de Roberto Arlt

THAÍS NASCIMENTO DO VALE

Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis)

En el inicio de su texto «A viagem e seu relato», Todorov pregunta: «O que *não* é uma viagem?»¹ El autor hace una reflexión acerca de las distintas posibilidades que incluyen el término «viaje», sea de la vida en sí misma, sea de los desplazamientos físicos que se hacen en el espacio, de los cuales resultan también los relatos de viaje: «tão antigos quanto as próprias viagens»².

Para Ianni: «A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu”»³. De hecho, son los relatos de los viajes emprendidos por los europeos los primeros textos sobre la historia de lo que se convierte en Brasil, es decir, la historia del territorio brasileño pasa a ser contada a partir del momento en que los europeos lo alcanzan. Lo que implica decir, como menciona Ianni⁴, que el descubrimiento del «Nuevo Mundo» es también el momento a partir del cual pasa a existir el «Viejo Mundo».

¹ T. Todorov, «A viagem e seu relato», *Revista de Letras*, São Paulo, vol. 46, núm. 1, jan./jun., 2006, pág. 231.

² *Ibíd.*, pág. 232.

³ O. Ianni, «A metáfora da viagem», *Enigmas da modernidade-mundo*, 3. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, pág. 13.

⁴ *Ibíd.*

Si en el principio la mirada se hizo exclusivamente de Europa hacia Brasil, el presente trabajo propone una lectura de textos en que la mirada es distinta: las fronteras impuestas por los océanos son reemplazadas por las fronteras terrestres dentro de un mismo continente y que, a pesar de cerca, se ven tan distantes. Trataremos del viaje en el ámbito de Sudamérica, más específicamente de argentinos en el Brasil, trayecto hecho por escritores como José Mármol (1817-1871), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) e Martín García Mérou (1862-1905), en el siglo XIX, o ya en el siglo XX, cuando se producen, entre otros, los escritos de Roberto Arlt (1900-1942), acerca de los cuáles nos detendremos en las próximas líneas.

José Mármol se encuentra exiliado en Brasil cuando publica «Examen crítico de la Juventud progresista de Río de Janeiro» en el año de 1846, en la revista *Ostensor brasileiro*. En el texto, Mármol «realiza una evaluación histórica de las vicisitudes por las que debió pasar el continente americano libre al fin del yugo colonial y se pregunta qué ocurrió con esa América emancipada»⁵. Segundo el argentino, tras la emancipación: «La América se mostró al mundo en toda la desnudez de la barbarie»⁶, retomando la oposición civilización *versus* barbarie, popularizada por Sarmiento, como nos apunta Molina, según el cual: «La vehemencia con que llama a la juventud fluminense [...] a participar de lo que el nombra constantemente como “revolución” deja aparecer, sin medias tintas, su máximo deseo: que los jóvenes brasileños se unan a la causa de los exiliados: el tiranocidio, derrocar a Rosas»⁷.

En ese mismo año, otro argentino vuelve su mirada hacia el Brasil: Domingo Faustino Sarmiento, también exiliado, pero en Chile, viaja al Río desde dónde escribe una carta a Miguel Piñero en febrero de 1846 y que sería incorporada a su libro *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*⁸. En esta carta, Sarmiento habla de la naturaleza y del clima: «Para terminar con los jardines i la naturaleza tropical que tan encantado me tienen, diré a Ud. que he debido a los jardines públicos de Río Janeiro, el placer de conocer la rara vejetacion tropical en cuanto de mas rico ostenta en toda la tierra, conservada en todo su esplendor i su brillo»⁹. Sus observaciones incluyen la esclavatura, aún vigente en el país y a la cual se opone, trata de la arquitectura, de los medios de transporte, del cultivo del café y de las características del imperio.

Cerrando el rol de escritores del siglo XIX, Martín García Mérou publica, en el año de 1900, el libro *El Brasil intelectual: impresiones y notas literarias*, en el que se lee, luego al inicio de la obra: «De todas las literaturas sudamericanas,

⁵ D. A. Molina, «Argentina y Brasil en tres acercamientos», *Abechache*, año 4, núm. 7, 2º semestre, 2014, pág. 13.

⁶ J. Mármol, 2001, apud. D. A. Molina, ob. cit., pág. 14.

⁷ *Ibíd.*, pág. 15.

⁸ D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, Ed. crítica de Javier Fernández, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

⁹ *Ibíd.*, pág. 64.

ninguna es tan poco conocida entre nosotros como la del Brasil»¹⁰, retomando de cierta forma la discusión iniciada por Mármol. Segundo Molina, «el deseo romántico de mutuo reconocimiento de las naciones en lo que tienen de singulares, que, como vimos, viene desde mediados de la década de 1840, se ve finalmente plasmado de manera oficial»¹¹ en esa obra. Mientras Mármol y García Mérou se vuelven a las cuestiones acerca de la aproximación de los países vecinos, sobre todo en el ámbito de la literatura, Sarmiento se vuelve al Brasil con la mirada del viajero que busca traducir la realidad en sus distintos aspectos, por medio de su escritura, tal como haría Arlt casi un siglo después.

El escritor Roberto Arlt tiene una amplia producción bibliográfica, la cual incluye cuatro novelas —*El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) y *El amor brujo* (1932)— decenas de cuentos, algunas piezas teatrales e inúmeras *aguafuertes*. Las populares *Aguafuertes porteñas* son escritas a partir de 1928, en su columna en el diario argentino *El Mundo*, en las cuales el escritor describe la ciudad de Buenos Aires y sus acontecimientos cotidianos, que engloban aspectos sociales, políticos y culturales de la época.

Los textos denominados por Arlt como *aguafuertes* constituyen un género híbrido en cuyo cimiento se encuentra la crónica periodística. Se caracterizan, además, por mezclar la ficción y la realidad. Esas dos características nos permiten incluirlos en el ámbito de las «narrativas de extração histórica», definidas por André Trouche como: «o conjunto de narrativas que encetam o diálogo com a história, como forma de produção de saber e como intervenção transgressora»¹².

En el año de 1930, el director del diario *El Mundo* ofrece al escritor-periodista un viaje a los países de América del Sur, según el relato del propio Arlt: «Y ahora, a los veinte y nueve años, después de seiscientos días de escribir notas, mi gran director me dice: — Andá a vagar un poco. Entretenete, hacé notas de viaje»¹³.

Arlt viaja primeramente al Uruguay y después al Brasil. El presente trabajo se dedica al estudio de las imágenes de Río de Janeiro dibujadas por el escritor durante su estadía en el Brasil en las *Aguafuertes cariocas*. Cabe explicar que los textos que componen nuestro *corpus* fueron originalmente publicados como «Notas de a bordo», «Notas de viaje» y «De Roberto Arlt», en *El Mundo*, de Buenos Aires, entre abril y mayo de 1930. Posteriormente, estos textos fueron compilados en libros y publicados en 2013: *Aguafuertes cariocas*¹⁴; *Águas-fortes cariocas e outros escritos*¹⁵ y *Águas-fortes portenhas seguidas por águas-fortes cariocas*¹⁶, siendo los dos últimos traducciones al portugués.

¹⁰ M. García Mérou, 1900 *apud* D. A. Molina, ob. cit., pág. 19.

¹¹ D. A. Molina, ob. cit., pág. 19.

¹² A. L. G. Trouche, *América: história e ficção*, Niterói, Ed. UFF, 2006, pág. 44.

¹³ R. Arlt, *Aguafuertes cariocas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013, pág. 12.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ R. Arlt, *Águas-fortes cariocas e outros escritos*, trad. e org. de Gustavo Pacheco, Rio de Janeiro, Rocco, 2013.

¹⁶ R. Arlt, *Águas-fortes portenhas seguidas por águas-fortes cariocas*, ensaio introdutório, trad., comp., nota biográfica e cronologia de Maria Paula Gurgel Ribeiro, São Paulo, Iluminuras, 2013.

En *Aguafuertes cariocas* Arlt relata, por lo tanto, el viaje a la capital brasileña de la época. Dicha producción literaria no es solo el resultado del viaje, sino su presupuesto, según el mismo Arlt informa en la nota de anuncio, «Con el pie en el estribo» (08/03/1930), que el viaje se realiza con el intuito de escribir notas para los porteños, lectores de *El Mundo*: «¡Conocer y escribir sobre la vida y la gente rara de las Repúblicas del norte de Sudamérica! Digan, francamente, ¿no es una papa y una lotería?»¹⁷

Aún en la nota de anuncio del viaje, Arlt se detiene en la geografía brasileña, a partir de una visión en que predominan aspectos de la naturaleza que presupone encontrar, probablemente resultado de las lecturas acerca del país: «Trataré de internarme en la *selva brasileña*. Conoceré ese maravilloso *bosque tropical* que es todo luz, vida y color»¹⁸. Tenemos aquí las imágenes a partir de las cuales Arlt concibe el paisaje brasileño.

En la primera nota que escribe, «Ya estamos en Río de Janeiro» (02/04/1930), tenemos una larga descripción del paisaje y sus colores, a la cual Arlt cierra diciendo: «He dado un pálida idea de lo que es Río de Janeiro... el Diamante del Atlántico»¹⁹.

Hay otras notas en las que la descripción del paisaje es el tema principal, como: «Los pescadores de perlas» (07/04/1930); «La belleza de Río de Janeiro» (03/05/1930) y «Viaje a Petrópolis» (22/05/1930). En «Pescadores de perlas», Arlt describe una plazoleta de pescadores y recuerda, ya en el propio título de la nota, una novela de Emilio Salgari, *La perla roja*: «La he recordado con emoción porque la “reconocí” en cuanto la vi»²⁰. Es interesante observar que la imagen que Arlt describe se construye a partir de la escena que ve pero también a partir de memorias donde la imaginación prevalece, al recordar de la novela que había leído a los trece años, «bajo la tabla del pupitre de la escuela mientras el maestro explicaba un absurdo teorema de geometría»²¹. Brasil aparece asociado a la descripción de un exótico ambiente oriental imaginado por un escritor italiano.

En «La belleza de Río de Janeiro», Arlt describe el paseo a uno de los principales (probablemente el principal, en la época) puntos turísticos de la ciudad carioca: el Pan de Azúcar, diciéndose a sí mismo: «¡Qué barbaros estos brasileños!» Tienen un país magnífico y ni por broma le hacen propaganda para que vengan turistas»²². Ya en «Viaje a Petrópolis», el escritor describe su viaje en tren a esa ciudad de la sierra, explicando su desconfianza inicial en relación a dicho paseo: «Tanto me habían hablado de las bellezas de ese viaje que, a pesar de mi desconfianza para todo aquello que es motivo de elogios, resolví perder un día y lo único que le diré es lo siguiente: si algún día pasa por Brasil y dispone de un tiempo, no deje de hacer el viaje Río de Janeiro-Petrópolis. Es, sencillamente,

¹⁷ R. Arlt, *Aguafuertes cariocas*, ob. cit., pág. 12.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 13, cursivas mías.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 18.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 35.

²¹ *Ibíd.*, pág. 35.

²² *Ibíd.*, pág. 130.

impresionante»²³. Sin embargo, la nota se restringe al trayecto del viaje. Si, por un lado, el paisaje aparece en destaque en estas notas, hay aquellas en que el paisaje queda en segundo plano, como en la nota «En la caverna de un compatriota» (05/04/1930), en que el argentino afirma:

Hoy no tengo absolutamente ninguna gana de hablar del paisaje. Estoy triste lejos de este Buenos Aires del que me acuerdo a toda hora. Escribo desde la Redacción del diario *O Journal*, en Río de Janeiro. Mañana, pasado o cualquier otro día me ocuparé del maravilloso bazar que es Río de Janeiro. Sí, un bazar oriental de mil colores. Pero eso no me consuela. La ciudad de uno es una, nada más. El corazón no se puede partir en dos pedazos. Y se lo tengo entregado a Buenos Aires²⁴.

En este fragmento Arlt demuestra su falta de voluntad en escribir sobre los paisajes del Río de Janeiro en este momento, no porque le falte sobre qué escribir acerca de la ciudad brasileña, sino porque se dice triste por estar lejos de su ciudad natal, la cual ha sido casi siempre tema de sus escritos y que sigue siendo recordada continuamente por él en las *Aguafuertes cariocas*, cómo cuando describe la Avenida Río Branco como «nuestra Avenida de Mayo»²⁵.

En general, en las primeras notas sobre el Brasil, Arlt se detiene en una de las características que más llaman su atención, es decir, «la atmosfera de educación colectiva»²⁶ que observa en la capital brasileña, sobretudo en relación a las mujeres: «En Buenos Aires, el trato general para con la mujer revela lo siguiente: que se la tiene por un ser inferior. La continua falta de respeto de que se la hace víctima lo demuestra. Aquí no. La mujer está acostumbrada a ser considerada una igual del hombre y, por consiguiente, a merecer de él las atenciones que este tiene con cualquier desconocido que se le presenta»²⁷. Arlt termina las observaciones de «Hablemos de Cultura» (06/04/1930), cuestionando: «Y el paisaje es lindo; las montañas azules, los árboles... Pero, ¿qué importancia puede tener el paisaje ante las bellas cualidades del pueblo?»²⁸

Arlt trata de los aspectos de la arquitectura carioca en «La ciudad de piedra» (08/04/1930), y de la ausencia de flores en la capital en «Ciudad sin flores» (14/04/1930): «No les cause asombro lo que les voy a decir: Río de Janeiro da la sensación de ser una ciudad triste porque es una ciudad sin flores. Puede usted andar media hora en tranvía que no va a encontrar un solo jardín»²⁹. Esas dos notas y otros comentarios en las demás cambian gradualmente una imagen previa de la ciudad, es decir, la imagen en que la naturaleza se hacía predominante,

²³ *Ibid.*, pág. 185.

²⁴ *Ibid.*, pág. 27.

²⁵ *Ibid.*, pág. 41.

²⁶ *Ibid.*, pág. 32.

²⁷ *Ibid.*, pág. 33.

²⁸ *Ibid.*, pág. 34.

²⁹ *Ibid.*, pág. 69.

como hemos visto en la nota de anuncio. Las observaciones de Arlt en relación al paisaje se oponen a las de Sarmiento, para quien la naturaleza se presentaba «siempre brillante i recargada de perfumes i de flores»³⁰. Arlt poco se dedica al paisaje y, cuando lo hace, rompe de cierta forma con el imaginario popular acerca del Brasil. Y también cambia en cierta medida la forma como él caracteriza al pueblo brasileño, cuya educación le había llamado atención y, poco a poco, va siendo caracterizado como un pueblo que se restringe al trabajo, deshaciendo una vez más las imágenes que tienen los argentinos medianos del país vecino, como ocurre en la nota intitulada «Ciudad que trabaja y que se aburre» (15/04/1930): «Nosotros, habitantes de la más hermosa ciudad de América (me refiero a Buenos Aires), creemos que los cariocas y, en general, los brasileños, son gente que se pasa con la panza al sol desde que “Febo asoma” hasta que se va a roncar. Y estamos equivocados de medio a medio. Aquí la gente labura y sin grupo»³¹.

En «Río de Janeiro en día domingo» (22/04/1930), Arlt utiliza la ironía para criticar la ausencia de temas para escribir sus *Aguafuertes cariocas*: «La calle donde vivo se llama Buenos Aires. Pues aunque debajo de “Buenos Aires” pusieran “República Argentina”, como en las cartas, esta calle no sería menos esgunfiadora, triste y aburrida que las cien mil calles de este Río de Janeiro, sin jardines, sin pájaros, sin alegría»³².

En esta nota Arlt relata también su incomodo por haber emprendido el viaje al Brasil: «¿Quién me mandó a mí salir de Buenos Aires? ¿Porqué fui tan gil? ¿No estaba tranquilo y cómodo allí?»³³ A partir de esa nota es posible percibir que los cambios en relación a la ciudad carioca y su pueblo van siendo cada vez más marcados por la presencia del tono irónico y por la constante comparación con la ciudad porteña, tomada siempre como contrapunto de sus observaciones. Cambian también algunos de los puntos de vista del escritor en relación a su ciudad natal, anteriormente publicados en las *Aguafuertes porteñas*.

En este sentido, las *Aguafuertes cariocas* describen el cambio de una visión acerca del Brasil, creada, en parte, por una serie de relatos de viajes escritos desde su descubrimiento y por las imágenes que se construyeron acerca del otro. Los paisajes y la amabilidad del pueblo brasileño son tratados apenas en un primer momento, pero luego Arlt deconstruye esta imagen, sea del Brasil, sea de los brasileños. Correcta o no, tal imagen constantemente repetida no representa el único cambio de visión del argentino. También cambia la visión en relación a su tierra natal, es decir, en relación a las consideraciones sobre Buenos Aires presentes en las *Aguafuertes porteñas* publicadas antes del viaje, como reconoce el mismo Arlt: «Ustedes recordarán que en más de una nota yo hacía chistes respecto a nuestras bibliotecas de barrio y de nuestra superficialísima cultura»³⁴. Y, más adelante, recordando sus críticas a los escritores, periódicos, teatros y

³⁰ D. F. Sarmiento, ob. cit., pág. 61.

³¹ R. Arlt, *Aguafuertes cariocas*, ob. cit., pág. 73.

³² *Ibíd.*, pág. 81.

³³ *Ibíd.*, pág. 84.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 105.

toda la vida cultural argentina, el escritor afirma: «Es necesario viajar para darse cuenta de ciertas cosas. Lo bueno y lo malo. Teatros, diarios, novelas, cuentos, revistas, están formando en nuestro país un pueblo que hace que uno a lo lejos se sienta orgulloso de ser argentino»³⁵.

En este ámbito, nos parece posible recurrir a la imagología literaria, inserta en el campo de la literatura comparada, «cuyo objeto de estudio precípua são as imagens de países criadas e veiculadas pela literatura»³⁶. Un de los aspectos de la imagología literaria abordados por Sousa³⁷ se refiere al desdoblamiento de la imagen literaria en la imagen que el individuo hace acerca de sí mismo en oposición a la que el individuo hace acerca del *otro*, de modo que auto y heteroimagen son analizadas por Sousa³⁸ a partir de las imágenes del Brasil presentes en las obras de autores alemanes, para este último caso, y aún de las imágenes del Brasil presentes en las obras de escritores brasileños, para el primero.

En el caso de Arlt, la escritura de las *Aguafuertes cariocas* se insiere en el ámbito de la heteroimagen, es decir, de las imágenes de Brasil presentes en los relatos arltianos y, por lo tanto, de la literatura argentina. Pero Arlt no restringe sus observaciones al país que visita, sino que también vuelve constantemente su mirada, por medio de la memoria, hacia su tierra natal, de modo que es posible identificar autoimágenes en la forma como él se concibe a sí mismo y también a su pueblo. Arlt recurre a sus escritos porteños para traducir lo nuevo y, al traducirlo, deconstruye algunos de los aspectos de la visión que tiene del pueblo argentino al volverse a él desde una perspectiva que amplía su mirada. De ese modo, Arlt recurre a las imágenes que tiene en su memoria, sea de sus lecturas sobre el Brasil, sea de su experiencia en Buenos Aires, para escribir las *Aguafuertes cariocas* y, al mismo tiempo, las va modificando a ambas. Al final del viaje, auto y heteroimagen han sufrido cambios considerables. Para Todorov, «o deslocamento no espaço é o indício primeiro, o mais óbvio, da mudança; ora, quem diz, diz mudança. O relato também se alimenta da mudança; nesse sentido, viagem e relato aplicam-se mutuamente»³⁹, de modo que los cambios se originan con el desplazamiento, a partir del cual surgen también las oposiciones que dan forma al relato arltiano: el aquí y el allá, el presente y el pasado, el relato y la memoria, el *otro* y el *yo* —o aún *los otros* en oposición a un *nosotros*.

En resumen, las experiencias de Arlt en Brasil se despliegan en dos sentidos muy próximos y, al mismo tiempo, muy distintos: próximos en el sentido de que tanto la visión del Brasil como la visión de Buenos Aires se han modificado durante su estadía en la ciudad carioca. Distintos porque para la (re)construcción de las imágenes arltianas, en el caso del Río de Janeiro, es necesario el acercamiento de Arlt a la cultura brasileña, al paso que en el caso de Buenos Aires es

³⁵ *Ibíd.*, págs. 105-106.

³⁶ C. H. M. R. de Sousa, *Do cá e do lá: introdução à imagologia*, São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2004, pág. 21.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ T. Todorov, *ob. cit.*, pág. 231.

exactamente lo contrario, es decir, es el distanciamiento de la cultura porteña, su desplazamiento de su tierra natal que lo permite.

En este sentido, el espacio desde el cual se habla, sobre el cual se habla, incorpora nuevos significados a la obra. No se toma solo el espacio narrativo como elemento textual, sino que es lo que motiva la escritura y también la reescritura de la propia escritura, como vimos en el caso del constante diálogo con las *Aguafuertes porteñas*, del mismo Arlt. Es a través de la memoria y del diálogo con otras obras que Arlt dibuja las imágenes que quiere transmitir a sus lectores, en una especie de descripción de la ciudad carioca y de sus habitantes, que, en el fondo, se construye a partir del punto de vista porteño.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLT, R., *Aguafuertes cariocas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.
- *Águas-fortes cariocas e outros escritos*, trad. e org. de Gustavo Pacheco, Rio de Janeiro, Rocco, 2013.
- *Águas-fortes portenhas seguidas por águas-fortes cariocas*, ensaio introdutório, trad., comp., nota biográfica e cronologia de Maria Paula Gurgel Ribeiro, São Paulo, Iluminuras, 2013.
- IANNI, O., «A metáfora da viagem», *Enigmas da modernidade-mundo*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, págs. 11-31.
- MOLINA, D. A., «Argentina y Brasil en tres acercamientos», *Abehache*, ano 4, núm. 7, 2.^o semestre, 2014, págs. 10-32.
- TODOROV, T., «A viagem e seu relato», *Revista de Letras*, São Paulo, vol. 46, núm. 1, jan./jun., 2006, págs. 231-244.
- TROUCHE, A. L. G., *América: história e ficção*, Niterói, Ed. UFF, 2006.
- SARMIENTO, D. F., *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*, Ed. crítica de Javier Fernández, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.
- SOUSA, C. H. M. R. de, *Do cá e do lá: introdução à imagologia*, São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2004.

CAPÍTULO 31

Viaje al Nuevo y Viejo Mundo: visión de los personajes de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier

ISABEL ABELLÁN CHUECOS
Universidad de Murcia

Geopoética. El espacio, la tierra, como lugar poético. Pero también como lugar de reconocimiento, de descubrimiento y de evasión. La descripción de este como poesía. La primera percepción. Los personajes de *El reino de este mundo* se acercarán a los distintos continentes a través de la incursión sensual en los diferentes paisajes que se muestren a sus ojos.

El reino de este mundo, como no podía ser de otra manera viniendo de la mano de Alejo Carpentier, será una novela que nos cuente un fragmento de la Historia, un momento relevante, una teleología que nos lleve a creer en nuestras acciones, que podrán tener relevancia en generaciones futuras. Además, como tampoco podía ser de otra forma, Carpentier, para relatarnos esta historia, hará acopio de personajes ficticios pero también ficcionalizará personajes reales.

Entre estos personajes que existieron realmente nos encontraremos con la figura de Paulina Bonaparte. Si bien el personaje principal será el esclavo Ti Noel, y a través de él nos llegarán la mayoría de percepciones —la más significativa será la insurrección de los negros en Haití, liderados por Mackandal—, para este estudio se mostrarán más relevantes los personajes de Paulina Bonaparte y el esclavo Solimán. Paulina va a ser muy importante en la concepción de *El reino de este mundo* en lo que se refiere al espacio poético, ya que será quien descubra por vez primera la sensualidad de la selva, de los paisajes americanos que solamente habían llegado al Viejo Mundo a través de las *Crónicas*. La reve-

lación será total y ella se hará una con la naturaleza, fundiéndose en un estado de sensualidad natural.

No en vano hay que señalar que sería el propio Alejo Carpentier quien hablara de su concepto de «lo real maravilloso» en el prólogo a *El reino de este mundo*. América es exuberante por naturaleza, maravillosa, y solamente tenemos que observarla para mostrar cómo es. Esto sucederá con la visión de Paulina Bonaparte.

Sin embargo, si Paulina pensará en la sensualidad de la naturaleza, también ella será sensual a los ojos de los demás. Todo el espectro de las diferentes telas, de los diferentes vestidos, tejidos, etc. que ella pudiera llevar estarán relacionados con el mundo sensorial, con el tacto, y este nos llevará asimismo —en un episodio posterior— al tacto del cuerpo desnudo por el esclavo Solimán. De esta manera, ya desde el inicio, cuando embarque, nos encontraremos con el universo al que aludimos y se dirá: «En banastas lacradas se guardaban pañuelos traídos de la isla Mauricio, los corseletes pastoriles, las faldas de muselina rayada, que iba a estrenarse en el primer día de calor, bien instruida como lo estaba, en cuanto a las modas de la colonia, por la duquesa de Abrantés»¹.

Los diversos tejidos forman parte de aquello que se desea, del tacto al que solo podían llegar algunos, y sin embargo, también ella «[s]abía que cuando los faroles se mecían en lo alto de los mástiles, en las noches cada vez más estrelladas, centenares de hombres soñaban con ella en los camarotes, castillos y sollados»². Paulina Bonaparte se sabe objeto de deseo, y desprenderá sensualidad en cada una de sus acciones. Basado en la historia real, también se nos dirá que Bonaparte era conocedora de diversos varones, y es por ello por lo que se nos refiere en la novela cómo, a pesar de estar casada con el general Leclerc, tenía como amante al actor Lafont, quien le recitaba pasajes haciéndola la reina de sus versos. Además, se mostrará la cuestión de la vanidad de Paulina, «buena catadora de varones»³, quien no duda en alentar a los corazones masculinos a que sueñen con ella a través de sus gestos.

«Por eso era tan aficionada a fingir que meditaba, cada mañana, en la proa de la fragata, junto a la armadura del trinquete, dejándose despeinar por un viento que le pegaba el vestido al cuerpo, revelando la soberbia apostura de sus senos»⁴. Paulina, sabedora de su belleza y de los deseos ocultos, muestra sus encantos a los hombres, en la proa, como aquellas sirenas que se pusieran como mascarones de barcos. Imagen más insinuante que la tallada pues en esta ocasión era palpable, de carne y hueso en movimiento.

Paulina, la sirena que encandila a los hombres al igual que lo hacían las homéricas, Paulina como los mascarones siempre perennes que constituían imágenes idílicas. Sirena que, en lugar de cantar, hace como que medita y deja que los vientos transatlánticos mezan sus cabellos y sus ropajes.

¹ A. Carpentier, *El reino de este mundo*, en *Narrativa completa I*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2006, pág. 419.

² *Ibid.*, pág. 420.

³ *Ídem.*

⁴ *Ídem.*

Además, siguiendo con las relaciones homéricas, también podemos pensar en Paulina y su visión del Nuevo Mundo como lo fue la visión de un mundo nuevo por Ulises, ambos a bordo de un barco. Paulina como sirena y como Ulises *sui generis* a un tiempo.

Paulina será el elemento sensual, y así, cuando empiecen a darse los calores del trópico, ella se desnudará para dormir a la intemperie —aunque sin saber que sería observada—. Esta desnudez estará llena de sensualidad, y el pasaje será descrito por Carpentier con gran detalle y exquisitez:

Una noche particularmente sofocante, Paulina abandonó su camarote, envuelta en una dormilona, y fue a acostarse sobre la cubierta del alcázar, que había sido reservada a sus largas siestas. El mar era verdecido por extrañas fosforescencias. Un leve frescor parecía descender de estrellas que cada singladura acrecía. Al alba, el vigía descubrió, con grato desasosiego, la presencia de una mujer desnuda, dormida sobre una vela doblada, a la sombra del foque de semana. [...] un gesto de la durmiente reveló que contemplaba el cuerpo de Paulina Bonaparte. Ella se frotó los ojos, riendo como un niño, toda erizada por el aliso mañanero, y, creyéndose protegida de las miradas por las lonas que le ocultaban el resto de la cubierta, se vació varios baldes de agua dulce sobre los hombros. Desde aquella noche durmió siempre al aire libre, y de tantos fue conocido su generoso descuido que hasta el seco Monsieur d'Esmenard, encargado de organizar la policía represiva de Santo Domingo, llegó a soñar despierto ante su academia, evocando en su honor la Galatea de los griegos⁵.

No solamente se da la sensualidad de la mujer desnuda ante los ojos masculinos sino también todo el fragmento en el que ella, sosegada y despreocupada al sentirse resguardada de miradas furtivas, rocíe todo su cuerpo de agua, haciendo la imagen más plástica y pudiendo incluso ver cómo las gotas se deslizan por su piel, aumentando el imaginario de todo aquello que incite a soñar a los hombres del barco.

El cuerpo erizado que se identifica también con lo sensual, con lo sexual, el estado que se da en esta ocasión por la brisa de la mañana pero que también puede estar relacionado con el deseo, y este mismo cuerpo que posteriormente es acariciado por el agua.

Otro elemento que estará relacionado con la sensualidad, y volviendo a la descripción del espacio y el paisaje, serán los distintos colores del mar. En su viaje al Nuevo Mundo el cromatismo va preparando el pasaje de la sensual Paulina desnuda. «El mar se estaba renovando. Ahora se ornaba de racimos de uvas amarillas, que derivaban hacia el este; traía agujones como hechos de un cristal verde; medusas semejantes a vejigas azules, que arrastraban largos filamentos encarnados»⁶. Y así, el momento principal vendrá dado cuando el mar esté co-

⁵ *Ibíd.*, pág. 420-421.

⁶ *Ibíd.*, pág. 420.

loreado con esos verdes fosforescentes que Carpentier nos relata en el fragmento, bajo el cielo estrellado en medio del océano.

Alejo Carpentier hablará del encantamiento que produce en Paulina Bonaparte «[l]a revelación de la Ciudad del Cabo y de la Llanura del Norte, con su fondo de montañas difuminadas por el vaho de los plantíos de cañas de azúcar»⁷. Es la primera visión de Paulina, y aquí empezará esa relación con la sensualidad de la naturaleza.

De esta manera, Paulina se sentirá parte de ella, «algo así como ave del paraíso, algo pájaro lira, bajo sus faldas de muselina»⁸. Y como esta ave, irá inspeccionando cada uno de los elementos naturales que aparezcan a su vista: «descubría la finura de helechos nuevos, la parda jugosidad de los nísperos, el tamaño de las hojas que podían doblarse como abanicos»⁹. Todos estos elementos nos irán adentrando en esa América que, como decía Alejo Carpentier, es exuberante por naturaleza. Y no menos exuberante será para Paulina.

Pero no todo será bello y maravilloso en el Nuevo Mundo, y una tarde, llegará la fiebre amarilla a las inmediaciones de la casa. El peluquero de Paulina se desplomará en su presencia, vomitando una sangre a medio coagular. «Con su corpiño moteado de plata, un horroroso aguafiestas había comenzado a zumbear en el ensueño tropical de Paulina Bonaparte»¹⁰. El mosquito que transmitía la fiebre amarilla se había adueñado del lugar, y si bien la enfermedad es la salvación para los protagonistas de *El amor en los tiempos del cólera*, permitiendo precisamente el cólera que el barco no atracara en ninguna orilla, navegando infinitamente por el río Magdalena, aquí la fiebre amarilla supondrá la remisión y la masacre.

Paulina deberá marcharse a isla Tortuga, y el esclavo Solimán (a quien había contratado como masajista) irá con ella. Ajena a la epidemia, Paulina Bonaparte se recreará en observar su propia imagen, «[s]e reía cuando el espejo de su alcoba le revelaba que su tez, bronceada por el sol, se había vuelto la de una espléndida mulata»¹¹. Y sin embargo será la piel blanca apresada en el mármol la que tocará Solimán cuando viaje al Viejo Mundo, cuando descubra de nuevo entre sus manos aquel cuerpo que tanto palpó.

La sensualidad volverá a darse a través del tacto, y en este caso será Solimán quien se estremezca al recordar a aquella a quien adoraba en secreto. Cuando Paulina estaba en América, el esclavo «además de cuidar de su cuerpo, la frotaba con cremas de almendra, la depilaba y le pulía las uñas de los pies. Cuando se hacía bañar por él, Paulina sentía un placer maligno en rozar, dentro del agua de la piscina, los duros flancos de aquel servidor a quien sabía eternamente atormentado por el deseo, y que la miraba siempre de soslayo»¹².

⁷ *Ibíd.*, pág. 421.

⁸ *Ídem.*

⁹ *Ídem.*

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 422.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 423.

¹² *Ibíd.*, pág. 422.

El deseo carnal, sexual, será otra de las experiencias que se muestren ante la visión de Paulina, quien, por otra parte, se sabía deseada y jugaba con la idea y con aquel a quien ella encandilaba.

Mucho después de que Paulina hubiera vuelto a Europa, Solimán asistirá a una revelación en el Viejo Mundo, en Roma, concretamente. Si la visión de Paulina causaba sensación en aquella América exuberante, no menos la causaría la de un negro en el Viejo Continente. Y así, «[c]uando estaba sudoroso, siempre había quien quisiera pasarle un pañuelo por las mejillas, para ver si desteñía»¹³.

Solimán, en el Palacio Borghese, una noche en que había quedado a solas con la piamontesa que en ese tiempo era dueña de sus amores, decidirá adentrarse junto a ella en las habitaciones que no estaban destinadas precisamente al servicio, y así llegará hasta un patio de «mármoles azulados por la luna»¹⁴, lleno de estatuas. En ese ambiente níveo que recordaba a los mitos clásicos, con las figuras de ninfas y sátiros, se infiltrará con la camarera y la ayuda del alcohol (que hacía que lo viera todo en un modo de exaltación), hasta una habitación en la que solamente se encontraba una estatua:

Solimán se acercó a la estatua con pasos inseguros. La sorpresa había asentado un poco su ebriedad. Él conocía aquel semblante; y también el cuerpo, el cuerpo todo, le recordaba algo. Palpó el mármol ansiosamente, con el olfato y la vista metidos en el tacto. Sopesó los senos. Paseó una de sus palmas, en redondo sobre el vientre, deteniendo el meñique en la marca del ombligo. Acarició el suave hundimiento del espinazo, como para voltear la figura. Sus dedos buscaron la redondez de las caderas, la blandura de la corva, la tersura del pecho. Aquel viaje de las manos le refrescó la memoria trayendo imágenes de muy lejos¹⁵.

Como puede observarse, la descripción es a todas luces sensual. El recorrido por todo el cuerpo de la estatua, deteniéndose minuciosamente, palpando con las manos pero también con todos los sentidos, llenas las manos del olfato y la vista que pudieran hacer la imagen más vívida, recorriendo todos los recovecos del mármol. Esta experiencia le hace trasladarse a aquellos lugares del Trópico. Es lo que le hace viajar a otro espacio, a otra localización geográfica, a los paisajes de América con su adorada Paulina.

Solimán hará este viaje sensual en la Vieja Europa a través de los recuerdos y del tacto de aquella a quien veneraba, propiciados por la efigie, y descubrirá esta sensualidad —que ya había aparecido en las carnes de Paulina— al tocar el mármol que se vivificaba bajo sus manos. Esto le hará volver en su mente al «ensueño tropical»¹⁶ que también sintiera Paulina Bonaparte en la isla. Además, si Paulina había sido considerada en su viaje a América como la «Galatea de los

¹³ *Ibíd.*, pág. 462.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 463.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 464-465.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 422.

griegos»¹⁷, bien nos podemos referir en este caso a la Galatea griega que fuera la estatua de Pigmalión, pues en sendos casos —en el de Solimán imaginariamente mientras que en de Pigmalión de forma real— la estatua cobrará vida frente a los ojos de quien la palpa. Obviamente, en relaciones de belleza, nos podemos referir tanto a una como a otra Galatea griegas, es decir, a la estatua de Pigmalión o a aquella nereida que enamorara al cíclope Polifemo y que —en relación de nuevo con el espacio poético— transformara su sangre en el río Acis.

Pero no todo será descubrimiento maravilloso, pues, tras esta palpación de Solimán —en la que no podrá evitar recuperar los movimientos del masajista— el esclavo pensará que aquella estatua era «el cadáver de Paulina»¹⁸, vuelto hacia el frío mármol, «endurecido, recién despojado de pálpito y de mirada»¹⁹, por lo que la sensualidad devendrá en desesperación, y Solimán comenzará a dar voces gritando el nombre de aquella amada como si quisiera volverla a la vida, ante el espanto de la piamontesa.

La figura escultórica que nos relata Carpentier no es otra que la que Antonio Canova hiciera de Paulina Bonaparte, también conocida como Paulina Borghese debido a su segundo matrimonio —que se dio tras la muerte de Leclerc (episodio relatado en *El reino de este mundo*, como hemos podido observar)— con el príncipe Camillo Filippo Ludovico Borghese. Fue en esta época cuando posó para el escultor italiano.

Paulina, para seguir con esta imagen de la sensualidad, aparece en la escultura de Canova como una Venus triunfante, semidesnuda, sosteniendo en su mano una manzana que rememora el juicio de Paris —juicio en el que este debía darle una manzana de oro a aquella que considerara la más bella de entre las tres diosas que se disputaban tal título, Hera, Atenea y Afrodita, siendo la vencedora Afrodita (identificada con Venus en la mitología romana)—. Esta relación nos lleva de nuevo a la identificación con paisajes idílicos, pues no podían ser de otra manera en la mitología clásica. Sin embargo, Solimán enloquecerá ante la visión de su Venus particular.

No podemos olvidar al personaje señalado al inicio, que es quien nos lleva como un *cicerone* por toda la novela. De esta manera, se puede comprobar también con Ti Noel y su amo esta contraposición entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Ti Noel representará al esclavo negro, que tanta importancia tendrá en toda la obra de Alejo Carpentier referido al concepto del mestizaje, y el amo Monsieur Lenormand de Mezy encarnará todos los valores anticuados que provenían de la Vieja Europa, sobre todo de Francia. Se establece, por tanto, la diferenciación que alude a la geografía e idiosincrasia de ambos entre blanco y negro, denostado y renovador, envejecido y traedor de futuro.

El Viejo Continente está en depresión, y los nuevos valores solamente pueden darse a través de las nuevas corrientes, de las nuevas sangres, de la insurrección

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 421.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 465.

¹⁹ *Ídem.*

de los negros, de la independencia ante aquellos que los sometían y con quienes no se identificaban. De hecho, lo que nos contará la novela de Carpentier será justamente este episodio que corresponde al primer movimiento de independencia en América, la insurrección de los negros en Haití.

Se trata también de la descripción del espacio por aquello que representan las personas de uno y otro lugar, el colono y el esclavo, y que tan vasto imaginario han propiciado desde los textos de las *Crónicas de Indias*. De este modo, ya en el primer capítulo, Ti Noel se entretendrá igualando las blancas cabezas con pelucas blancas de los señores que se hacían afeitar en la peluquería con las cabezas blanquinosas de los carneros que se mostraban en el puesto contiguo, listas para servir con su perejil en la boca, en esta relación del mundo que ha llegado a su fin.

Además, Ti Noel verá mientras esperaba que el amo se acicalase, unas estampas traídas de París en donde se mostraban retratos del rey de Francia y personajes ilustres. En la última de ellas se podía observar «algo así como un almirante o un embajador francés, recibido por un negro rodeado de abanicos de plumas y sentado sobre un trono adornado de figuras de monos y de lagartos»²⁰. Ti Noel le preguntará al librero que a quién representaba dicha imagen, y este le respondería que era un rey de su país. Esta visión vuelve a mostrarnos el imaginario europeo y afroamericano, donde este último aparece con todo su ajuero de animales exóticos y plumas.

No olvidemos, como se ha señalado anteriormente, que el propio Alejo Carpentier hablaría de América como maravillosa por naturaleza, y todas estas estampas se darán en el imaginario del Nuevo Continente, lleno de naturaleza abundante, exuberante y voluptuosa.

Como se ha podido comprobar, la visión de los espacios geográficos en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier estará relacionada con la idea de la sensualidad, de la voluptuosidad, que impregnará tanto la propia naturaleza como a aquellos que se sumerjan en ella. Además, encontramos también la contraposición establecida entre el Viejo y el Nuevo Mundo, y cómo mientras el primero expresa la denostación, el segundo supondrá la renovación de valores en ese lugar que bien podría ser mítico-maravilloso, exuberante, en donde se producen los mejores recuerdos de los personajes. La Historia de América, de las Américas, estaba por escribir, y las nuevas insurrecciones e independencias estaban dispuestas a ello. Los espacios y sus connotaciones serían de gran importancia para esta cuestión. Así, podemos encontrar estas ficciones en las que el «descubrimiento» de América ante ojos que nunca antes la habían visto suponga toda una metamorfosis en el propio ser, como sucedería —y hemos señalado— con el personaje de Paulina Bonaparte, y donde América quiera mostrarse tal como es ante ellos mismos y ante el resto del mundo.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 379.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Crónicas de Indias*, Antología y edición de Mercedes Serna, Madrid, Cátedra, 2009.
- CARPENTIER, A., *El reino de este mundo*, en *Narrativa completa I*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2006.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2010.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, Traducción y edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid, Cátedra, 2013.

CAPÍTULO 32

La ciudad de la «Yegua Tobiana»: la mitificación del espacio en *Adán Buenosayres*

ANA DAVIS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la literatura argentina pueden observarse dos aspectos acerca de la visión que los intelectuales poseían (y aún poseen) de la ciudad de Buenos Aires, rasgos que la distinguen del resto de las capitales hispanoamericanas. El primero de ellos consiste en la dicotomía que ha sido determinante para la historia del país: federales / unitarios. Desde el siglo XIX, Buenos Aires es una ciudad marcada por la contradicción; según el ojo con que se mire, es concebida de diversas maneras, bien como el progreso y el futuro esperanzador del país, ya como la más terrible de las barbaries.¹ Entre estos dos polos se posicionan indefectiblemente la mayoría de los escritores argentinos al situar sus obras en la Capital Federal.

El segundo aspecto se desprende del primero y es la tendencia a considerar Buenos Aires como metonimia de la República Argentina, representante principal de su cultura e idiosincrasia. Esta idea comenzaría, entre otras razones, desde la necesidad de la ciudad por superar su localismo decimonónico, que quedaría relegado al espacio de La Pampa; según Javier Santiago Sánchez, «durante la

¹ Los ejemplos decimonónicos más representativos son el *Facundo* (1843) de Sarmiento y *El matadero* (1871) de Esteban Echevarría.

intendencia de Torcuato de Alvear (1883-1888) [...] la imagen de la Nación se identifica gradualmente con la de Buenos Aires»². Este fenómeno arraigaría aún más entre los escritores de la década del veinte ya que, a pesar de que la generación martinfierrista identifica al gaucho con la tradición, los escritores toman conciencia de que la tradición porteña debía trascender y avanzar, creando su propia cultura desde la ciudad: «para los martinfierristas lo argentino se redujo a Buenos Aires. Desde el mirador porteño pretendieron captar y entender la realidad total del país»³. Durante los años treinta y cuarenta pervive este principio, y sirve como base para la metáfora desarrollada por Martínez Estrada en *La cabeza de Goliath*, al comparar a Buenos Aires con la cabeza del gran cuerpo que compone el interior del país. En 1961, Carlos Mastronardi publica *Formas de la realidad nacional*, donde expone un fundamento similar: «Buenos Aires impone su tono y su estilo, su ritmo vital y sus modos verbales, sus costumbres y sus gustos a la totalidad del país»⁴. Esta percepción de la ciudad hace de Buenos Aires la parte por el todo; en palabras de Piglia, es el *aleph de la patria*⁵.

Hay, asimismo, un tercer aspecto fundamental para comprender la concepción de Buenos Aires en la tradición: su oposición a la Pampa⁶. Desde sus comienzos, la literatura oscila entre la mitificación y la desmitificación de un espacio u otro, con el fin de legitimar y situar la tradición argentina en un lugar específico. A lo largo del siglo XIX la poesía gauchesca dedica sus mejores obras a poetizar la Pampa, contraponiéndose a la supuesta «civilización» localizada en Buenos Aires. La generación del Centenario continúa esta línea al reivindicar la cultura popular del primer siglo de vida del país. Mientras estos ven en la ciudad el símbolo negativo del progreso, producto del crecimiento demográfico inmigratorio, los martinfierristas poseen la visión contraria.

Esta percepción responde al propósito común de toda vanguardia: la exaltación de los elementos que representan el progreso⁷, reivindicando que también desde la ciudad se puede configurar la identidad argentina⁸, aunque siempre marginando a los inmigrantes recién llegados. Sin embargo, esta euforia durará

² J. S. Sánchez, «Imágenes y representaciones histórico-literarias de Buenos Aires: la ciudad en Domingo Faustino Sarmiento, Lucio Vicente López, Manuel Gálvez, Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada», *Tiempo y sociedad*, núm. 10, 2013, págs. 108-109.

³ A. Ortiz de Urbina, «*Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal», *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*, Buenos Aires, Solar, 1984, pág. 72.

⁴ C. Mastronardi, *Formas de la realidad nacional*, Buenos Aires, Ser, 1966, pág. 44.

⁵ R. Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, pág. 127.

⁶ Cabe aclarar que este rasgo no es único de la literatura argentina, ya que consiste en el conocido binomio ciudad/campo.

⁷ Ejemplos de esta tendencia abundan en la revista *Martín Fierro* en textos de Marechal como el poema «A una cafetera Renault».

⁸ Como apunta Navascués, la relación espacio/identidad está presente «desde Sarmiento hasta Martínez Estrada, desde José Hernández a Sabato», para quienes, «la búsqueda de una identidad nacional argentina tal vez se haya visto siempre surcada por una obsesión geográfica» («Un lugar en el mundo: la ensoñación geográfica de Leopoldo Marechal», *Crítica del texto*, núm. 1, 1998, 653-663, pág. 662).

poco; el desengaño hacia la ciudad no se hará esperar y el pesimismo surgirá otra vez en los discursos de la década del treinta. En este período destaca el famoso ensayo de Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa* (1933), cuya novedad reside en desmitificar la división establecida entre Buenos Aires y el campo. El autor se basa en la idea de que la capital argentina se alzara desde la pampa conservando aún en su fisonomía características de este espacio:

La pampa quedó agazapada y por encima de ella irrumpió la avalancha de las casas, en un movimiento de reacción. Quedaron allí hombres del suelo más que de pared, el compadre de pañuelo y cuchillo, que un buen día se juzgó ciudadano. [...] Restó como hombre del campo en la ciudad, y la edificación también a él le pasó por arriba⁹.

Una de las conclusiones que se derivan de lo expuesto hasta aquí es la relación contradictoria de los intelectuales con la ciudad de Buenos Aires, espacio caracterizado por la paradoja, fruto de las numerosas tensiones entre localismo/Europa, modernidad/tradición, etc. Sergio Waisman, en «De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires», interpreta que es precisamente en esa tensión donde se configura la realidad y la identidad argentina. Y es aquí de donde parte Marechal, de una visión esperanzadora de Buenos Aires, ciudad a la que dedica toda una novela, desde su título. Sin embargo, desde un punto de vista de la estética de la recepción, resultan curiosas las perspectivas tan dispares desde las que los críticos han examinado la obra marechaliana. Dicha discrepancia oscila entre aquellos que consideran *Adán Buenosayres* (1948) como una aportación más a ese proceso de mitificación de la ciudad o si, por el contrario, las descargas irónicas del narrador dan como resultado una crítica mordaz hacia la cultura porteña.

La visión negativa de la ciudad, según Ambrose Gordon, se basa en la desaprobación de la vida moderna que invade Buenos Aires y que acosa al protagonista. Este mismo panorama observa María Jesús Orozco, al calificar al Buenos Aires de Marechal como «inestable y falso que destruye a todo aquel que se atreve a cuestionar sus leyes»; ciudad devoradora, la capital «destruye todos los valores del espíritu y reclama un mercantilismo sin ideales»¹⁰. Fernando Colla, por su parte, vuelve sobre la dicotomía ciudad/ campo, y afirma que Buenos Aires se condena en la novela «legitimando el contenido inauténtico de los gestos cotidianos, la vacuidad de los hábitos»¹¹.

Desde la posición contraria, Rodríguez Monegal destaca la función de *Adán Buenosayres* como «fundadora de una mitología bonaerense y hasta de un len-

⁹ E. Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 1991, pág. 154.

¹⁰ M. J. Orozco Vera, «Espacio urbano e identidad en las novelas de Leopoldo Marechal y Eduardo Mallea», *Industria y ciudad en la literatura*, Sevilla, Agathon, 1992, pág. 222.

¹¹ F. Colla, «De *Adán Buenosayres* a *Megafón*. (Itinerario de un hombre imposible)», *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, Madrid, Galaxia Gutemberg, 1997, pág. 597.

guaje o escritura porteña»¹², en paralelo a lo que alude Ángel Núñez en «Desmesurado *Adán Buenosayres*»: «[En la novela] se irá desplegando también una mitología urbana, con personajes cuyas situaciones se reiteran, constituyendo tipos a partir de los cuales se configura el mito porteño»¹³. El carácter mítico es lo que caracteriza a la ciudad del *Adán*, que pone en evidencia el homenaje que lleva a cabo Marechal a la ciudad argentina. En efecto, esta ausencia del elemento mítico y la necesidad de crear una tradición porteña se afirma explícitamente en boca del personaje Samuel Tesler: «Buenos Aires está muriéndose de vulgaridad porque carece de una tradición romántica. ¡Necesita enriquecerse de leyendas!»¹⁴. La relación entre mito e historia en Argentina es un tema inabarcable para desarrollar aquí por cuestiones de espacio, pero es necesario apuntar que, en el caso de Buenos Aires, esta ausencia es un complejo que los escritores intentan compensar. Algunos, apoyándose en la cultura europea de la que se sienten herederos; otros, con la tradición criollista que Marechal desautoriza al considerarla desfasada.

La inclinación hacia lo criollo y la predilección por la literatura gauchesca responden al rechazo a lo cosmopolita por parte de los escritores de principios de siglo, con el fin de independizarse culturalmente de Europa. Sin embargo, las miradas también se vuelven a la ciudad de Buenos Aires y los intelectuales toman conciencia del vacío de su tradición, imposible de ser sustituido por leyendas pampeanas. En este contexto Jorge Luis Borges publica su primer poemario *Fervor de Buenos Aires* (1923), un verdadero homenaje a la ciudad donde se inaugura un nuevo espacio entre la ciudad y el campo: las *orillas*, es decir, el suburbio que separa la capital de la pampa abierta. Este espacio coincide con el término de *periferia*, en oposición al *centro*. Aunque *a priori* ambos espacios corresponden al mismo territorio, la diferencia reside en la óptica desde la que se presenta cada espacio. La periferia se ofrece como lo marginal, aquello que se opone a la civilización ubicada en el centro de la ciudad¹⁵. La propuesta de Borges consiste en una visión poética que despoja a este espacio de todo realismo estético y de realidad social; es un lugar literario cargado de nostalgia, el crepúsculo entre la ciudad y el campo donde el *yo* poético proyecta su interior al entorno que lo rodea.

EL ESPACIO EN *ADÁN BUENOSAYRES*: UN ITINERARIO ENTRE CIUDAD, CAMPO Y LOS SUBURBIOS

Leopoldo Marechal (1900-1970) comienza su actividad literaria en una atmósfera donde la identidad nacional argentina es un vacío que se intenta definir,

¹² E. Rodríguez Monegal, «Posdata de 1969», *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1997, pág. 928.

¹³ A. Núñez, «Desmesurado *Adán Buenosayres*», *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, coord. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1997, pág. 680.

¹⁴ L. Marechal, *Adán Buenosayres*, Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), Madrid, Galaxia Gutenberg, 1997, pág. 42.

¹⁵ El texto que mejor ilustra este punto de vista de la periferia es *El matadero* de Echeverría.

en un ambiente donde las nociones de criollismo, universalidad, cosmopolitismo y progreso ocupan el foco de interés de todo discurso, y donde los términos de tradición y modernidad son el punto de convergencia donde se instalan las novedades estéticas. La tradición porteña es un hueco que reclama una existencia autónoma independiente de lo gauchesco y del europeísmo, con perspectiva de futuro. J. L. Borges fue uno de los iniciadores de la idealización de la ciudad en literatura, al responder a la ambición de muchos escritores de crear un universo mítico en torno a Buenos Aires. Así, la ciudad comienza a adquirir cierto protagonismo, que anteriormente en la literatura decimonónica había sido privilegio de La Pampa. La escasez de mitos y leyendas en la historia y cultura argentinas obliga a estos nuevos autores a construir una tradición situada en Buenos Aires. En las líneas que siguen me propongo demostrar cómo Marechal en su primera novela *Adán Buenosayres* (1948) despliega una visión mítica de la ciudad en un tono paródico que no deja de inmortalizar dicho espacio, fundiendo modernidad y tradición, universalidad y criollismo. De esta manera, contribuye a ampliar la mitificación porteña e instaura una tradición literaria cuyo influjo en escritores posteriores es fundamental. Este homenaje eleva a Buenos Aires situándola al mismo nivel que el resto de las ciudades europeas, un espacio donde se concilia lo universal y lo nacional, que es una de las claves principales que estructuran el *Adán*.

La primera novela de Marechal es una verdadera arte poética que expone las principales ideas del escritor acerca de la literatura en general y de los escritores argentinos en particular, llevando a cabo una revisión de la generación martinfierrista, a la que homenajea mediante la parodia y el enmascaramiento. En ella, asimismo, presenciarnos los últimos días en la vida de Adán y, a través de sus paseos por los espacios bonaerenses, el lector conoce distintos aspectos de la sociedad porteña. Ciudad, campo y periferia organizan la disposición de la trama de *Adán Buenosayres* y es así cómo Marechal ofrece su propia visión del espacio desde la literatura. Los tres escenarios adquieren una simbología que exige ser dilucidada para comprender desde qué perspectiva se acerca el autor a la ciudad de Buenos Aires.

La novela comienza ofreciendo al lector una visión de la capital desde las alturas, mostrando la faceta negativa de la modernidad que la invade¹⁶:

Templada y riente [...] la Gran Capital del Sur era una mazorca de hombres que se disputaban a gritos la posesión del día y de la tierra. [...] Si desde allí hubieses remontado el curso del Riachuelo hasta la planta de los frigoríficos [...]. Rumores de pesas y medidas, tintineos de cajas registradoras, voces y ademanes encontrados como armas, talones fugitivos parecían batir el pulso de

¹⁶ Javier de Navascués ha señalado la carga simbólica de este primer párrafo en el cual «[...] no es Adán, sino la inmensa Buenos Aires quien se mueve a gran velocidad. [...] el espacio urbano se convierte en metáfora ruidosa de la intimidad del protagonista, pero también es un tema que define a la colectividad argentina por sí mismo» (Navascués, ob. cit., pág. 659).

la ciudad tonante [...]. Buenos Aires en marcha reía: Industria y Comercio la llevaban de la mano¹⁷.

El narrador acompaña al lector a través de la ciudad poniendo de manifiesto sus rasgos más característicos: el comercio del puerto de Buenos Aires, la inmigración que hace de ella un espacio babélico, los trenes que representan la velocidad de las ciudades de principios de siglo. Este narrador-guía se detiene en Villa Crespo, barrio situado en el corazón de la capital¹⁸, concretamente en la casa de Adán, en el momento en que el protagonista sufre su despertar metafísico y se lleva a cabo una parodia al Génesis¹⁹. Adán recorre las calles de Villa Crespo en el Libro Primero, dando lugar a un laberinto costumbrista en que observa, convertido en una suerte de *flâneur*, a diversos personajes de la realidad porteña: inmigrantes, linyeras, cocheros, cantineros, etc.. En la novela, dicho barrio adquiere dos funciones principales estructuradas a partir de la dicotomía día/noche: de día el barrio pone en evidencia el bullicio, las costumbres porteñas, las tensiones entre inmigrantes, y el aspecto comercial de la ciudad. Sin embargo, es la noche el lapso temporal en que el protagonista, recogido en soledad, vive su epifanía y la revelación del absoluto. Llama la atención la distinta anatomía del barrio bajo el cielo nocturno, puesto que el ajetreo matinal es sustituido por una descripción romántica de un espacio poético:

[...] el ámbito fantasmal de la calle Gurruchaga, un túnel abierto en la misma pulpa de la noche y largado entre dos filas de paraísos tiritantes que, con sus argollas de metal a los pies, fingen dos hileras de galeotes en marcha rumbo al invierno. [...] no queda ya en el aire ni una vibración de la última campanada, y el silencio fluye ahora de lo alto, sangre de campanas muertas. [...] Pasó la ráfaga: el silencio y la quietud se reconstruyen bajo el canturreo de la lluvia. Soledad y vacío, Adán entra la calle Gurruchaga²⁰.

La distinción día/noche corresponde asimismo a la imagen contradictoria de Buenos Aires que se va construyendo a principios de siglo xx y que Ricardo Piglia resume al señalar la doble fundación de Buenos Aires: la primera corresponde a la irreal, «civilizada» y mitificada; mientras que la segunda se adecua a la ciudad real, impregnada por la inmigración que se asume sin complejo como parte de su identidad²¹. Dicha dicotomía reaparece en el *Adán* en el Libro Séptimo en la parodia al descenso *ad inferos* del protagonista junto al personaje de Schultze. La Buenos Aires subterránea sería la infernal Cacodelphia, mientras

¹⁷ L. Marechal, ob. cit., pág. 7.

¹⁸ El barrio de Villa Crespo es el protagonista de dos otras obras de Marechal: en *Megafón o la guerra* (1971) y *La batalla de José Luna* (1970).

¹⁹ J. Navascués, «Introducción» a *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, pág. 21.

²⁰ L. Marechal, ob. cit., pág. 307.

²¹ S. Waisman, «De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 9, 2013, s. p.

que la ciudad utópica se encontraría en Calidelfia, la ciudad futura, ausente y quimérica que añoran los escritores argentinos.

Frente a Villa Crespo, surge el espacio de la periferia, concretamente en el suburbio de Saavedra. En este ámbito se llevan a cabo, por una parte, la expedición a Saavedra del Libro Segundo y el citado descenso *ad inferos*. Ambos acontecimientos comparten el mismo cometido: la revisión y relectura de la literatura argentina anterior a través de la parodia. Saavedra sirve como escenario donde se replantean las nociones de identidad, criollismo y tradición mediante distintos niveles de intertextualidad²². Asimismo, la región marginal, que solo se visita de noche (por lo que no cabe aquí la división diurno-nocturno) es el único ámbito donde se manifiesta lo fantástico, rompiendo con el horizonte de expectativas de una novela que, hasta el momento, se presentaba como realista. Así, se propone una nueva dicotomía que distingue entre centro-realismo/ suburbio-fantástico, este último caracterizado por lo enigmático, por una indeterminación que se deriva de la fusión ciudad-campo:

En la ciudad de la Trinidad y puerto de Santa María de los Buenos Aires existe una región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla. *Saavedra* es el nombre que los cartógrafos asignan a esa región misteriosa [...] [donde] pululan tribus de frontera que oscilan entre la ciudad y el campo²³.

En Saavedra, lo fantástico deviene en una aparición fantasmal que se metamorfosea en distintos personajes: el cacique Paleocurá, Santos Vega, Juan sin Ropa, un gringo italiano que personifica la inmigración, hasta culminar en el Neocriollo.²⁴ Este último hace referencia al Neocriollo, último eslabón de la evolución humana que, como explica el personaje de Schultze, ha de surgir en la pampa argentina:

[El Neocriollo] será el producto natural de las fuerzas astrológicas que rigen a este país [...]. Admitirán ustedes [...] que el Neocriollo está destinado a realizar las grandes posibilidades americanas, y que deberá nacer bajo los auspicios más favorables de la astrología²⁵.

El Neocriollo es, sin duda, una parodia al discurso de *La raza cósmica* (1925) de Vasconcelos, un ensayo donde se plantea el continente americano como el espacio propicio para el desarrollo de una nueva raza del ser humano, resultado

²² En la expedición a Saavedra aparecen personajes típicos de la tradición gauchesca, mientras que en Cacodelphia se desmitifica la generación martinfierrista a través del enmascaramiento de personajes ficticios que representan autores reales (J. L. Borges, S. Ortiz, O. Gironde, etc.).

²³ L. Marechal, ob. cit., pág. 133.

²⁴ El término está basado en el lenguaje inventado por el pintor argentino Xul Solar, que se ha identificado tras la máscara del personaje de Schultze.

²⁵ *Ibíd.*, págs. 102-103.

del contacto interracial. La desmitificación de esta teoría se pone en evidencia por el humor y el absurdo con que se expone esta aparición. La parodia y la crítica constituyen el verdadero propósito de esta excursión, y es el criollismo otra cuestión que se debate aquí en boca de Samuel Tesler quien, al pasar junto al río de la Plata, exclama: «¡Sólo a un debilitado mental se le ocurre meter al río de la Plata en una figuración mitológica²⁶. ¡Bah! Un río muerto: un cóctel de agua y barro!»²⁷. Pero la crítica más mordaz dirigida al criollismo se observa en el descenso a Cacodelphia, donde los ataques a los primeros poemarios de J. L. Borges se hacen explícitos, un lugar «donde los *pseudogogos* abren metafóricamente sus colas de pavoreal, dirigidos por las falsas musas o *Antimusas*»²⁸.

Quedaría aún por analizar el espacio del campo, en oposición a la ciudad (centro o periferia). De esta distinción se deriva un nuevo antagonismo, ya que en ocasiones, la narración oscila entre el presente de la enunciación y la recuperación del pasado a través de la memoria. Como el lector asiste a los últimos días en la vida de Adán, los monólogos del protagonista vuelven continuamente a su infancia en la estancia de Maipú. Resulta curioso cómo en este Libro se sucede un encadenamiento de recuerdos, en una suerte de caja china, ya que al recordar sus días en Europa, llegan a la mente de Adán reminiscencias de Maipú: «el sol hace brillar la pelusilla de oro que la cubre, y, al mirarla, recuerdas el huerto de Maipú y un color de membrillos afelpados, a la hora de la siesta»²⁹. Pero lo más significativo de estos recuerdos es la mitificación del hombre de la pampa, el gaucho real ya extinguido, que se contrapone al gaucho artificioso de la literatura que se condena en Cacodelphia:

aquellos paisanos eran, tal vez, del tiempo de Rosas, a juzgar por sus barbas de una blancura de vellón o sus rostros atezados y con más arrugas que un papel antiguo: llevaban todavía chiripá negro, botas de potro y desusadas nazarenas en los talones; y en tu asombro de niño los mirabas como si contemplases el mismo rostro de la aventura, pues no dejabas de vincularlos a los famosos arreos de hacienda rumbo al Chubut, a las travesías legendarias por entre médanos y tempestades, a toda la gesta del resero antiguo³⁰.

La simbología del campo en el *Adán* es seguramente la más evidente y convencional: Maipú representa el paraíso perdido, es la infancia del protagonista y la imagen en que se refugia horas antes de su muerte. Pero el campo es, a su

²⁶ Barcia, en su edición crítica de *Adán Buenosayres*, señala la evidente alusión al poema de J. L. Borges «Fundación mitológica de Buenos Aires» tras la expresión «figuración mitológica» («Introducción», a *Adán Buenosayres*, Madrid, Castalia, 1994, pág. 360).

²⁷ L. Marechal, ob. cit., pág. 139.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 502.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 287.

³⁰ *Ibíd.*, pág. 281.

vez, el paraíso perdido de la tradición argentina: la vida libre y sin ataduras de los gauchos, irrecuperable ya desde *Don Segundo Sombra* (1926).

CONCLUSIONES

Adán Buenosayres es una de las obras de la literatura argentina que, sin caer en una poetización irreal de la ciudad, funda un mito porteño a partir del cual se configura una nueva visión de Buenos Aires. El homenaje de Marechal se pone en evidencia al situar los acontecimientos de la trama en la capital bonaerense en una novela que se ha llegado a comparar con dos paradigmas hispanoamericanos de la denominada *novela total*: *Rayuela* y *Paradiso*. En ellas, el alcance universal de su temática convive con la tradición latinoamericana, compaginando lo local con problemas existenciales del hombre moderno. Así, estos escritores han sabido elevar estos espacios al mismo nivel que otras ciudades europeas. En el caso concreto de los escritores argentinos, Julio Cortázar equipara Buenos Aires con París, y J. L. Borges en «La muerte y la brújula», se despoja del criollismo de sus primeros años y neutraliza el espacio al ubicar su cuento en una ciudad anónima que no ha dejado de identificarse con Buenos Aires.

En el *Adán*, la mitificación no se lleva a cabo mediante las dos tendencias vigentes de los discursos que la preceden: no se reivindica la tradición criollista, ni se venera el progreso propio de las ciudades modernas. Al contrario, Marechal las pone en cuestionamiento y propone una visión más verosímil de la ciudad; a pesar de sus carencias, su inmigración y sus componentes criollos, es posible constituir una tradición y una identidad en que sus habitantes se vean reflejados, sin necesidad de compararse con lo extranjero o con la tradición gauchesca. Sin embargo, Marechal no descarta ni el campo ni el heterogéneo espacio de los suburbios; antes bien, les otorga un protagonismo al fundir lo urbano con la llanura para constituir la denominada Ciudad de la Yegua Tobiana.

BIBLIOGRAFÍA

- BARCIA, P. L., «Introducción», a *Adán Buenosayres*, Madrid, Castalia, 1994.
- BORGES, J. L., *Fervor de Buenos Aires*, México, Colegio de México, 2006.
- COLLA, F., «De *Adán Buenosayres* a *Megafón*. (Itinerario de un hombre imposible)», *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1997, págs. 583-617.
- GORDON, A., «Dublin and Buenos Aires, Joyce and Marechal», *Comparative Literature Studies*, núm. 19, tomo 2, 1982, págs. 208-219.
- MARECHAL, L., «El alma de las cosas inanimadas», *Martín Fierro*, núm. 44-45, 1927.
- *Adán Buenosayres*, Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), Madrid, Galaxia Gutenberg, 1997.

- MARTÍNEZ ESTRADA, E., *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- *Radiografía de la Pampa*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 1991.
- MASTRONARDI, C., *Formas de la realidad nacional*, Buenos Aires, Editorial Ser, 1966.
- NAVASCUÉS, J. de, *Adán Buenosayres. Una novela total. (Estudio narratológico)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1992.
- «Un lugar en el mundo: la ensoñación geográfica de Leopoldo Marechal», *Crítica del texto*, núm. 1, 1998, págs. 653-663.
- «Introducción», *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, págs. 11-74.
- NÚÑEZ, A., «Desmesurado *Adán Buenosayres*», *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, coord. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, Galaxia Gutemberg, 1997, págs. 657-739.
- OROZCO VERA, M. J., «Espacio urbano e identidad en las novelas de Leopoldo Marechal y Eduardo Mallea», *Industria y ciudad en la literatura*, Sevilla, Agathon, 1992, págs. 221-233.
- ORTIZ DE URBINA, A., «*Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal», *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*, Buenos Aires, Solar, 1984, págs. 65-86.
- PIGLIA, R., *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E., «Posdata de 1969», *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, Madrid: Galaxia Gutemberg, 1997, págs. 927-929.
- SÁNCHEZ, J. S., «Imágenes y representaciones histórico-literarias de Buenos Aires: la ciudad en Domingo Faustino Sarmiento, Lucio Vicente López, Manuel Gálvez, Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada», *Tiempo y sociedad*, núm. 10, 2013, págs. 93-135.
- WAISMAN, S., «De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 9, 2013.

CAPÍTULO 33

Santa María, una distopía para sus habitantes, un sueño realizado para Juan Carlos Onetti

MARÍA LAURA GONZÁLEZ MEDINA
Université Paul Valéry – Montpellier 3

Este trabajo propone una lectura de la llamada «saga Santa María» del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti considerándola como un conjunto orgánico en la línea de la *Comédie Humaine* de Balzac, es decir, un fresco de una sociedad en una época y un lugar determinados. Esta saga está compuesta por más de una docena de novelas, cuentos y *nouvelles* situadas en el mismo *topos* y articuladas de forma orgánica en un «encadenamiento inestable de historias»¹ donde la repetición y la intratextualidad son referentes textuales constantes². El *topos*, en el sentido espacial del término griego, es la ciudad ficcional Santa María, ciudad creada por Juan María Brausen, el protagonista de la novela *La vida breve*, publicada en 1950. A partir de esta fecha y hasta la aparición de la novela *Cuando ya no importe* en 1993, un año antes de la muerte de Onetti, Santa María será el territorio donde una serie de personajes recurrentes vivirán sus vidas de fracaso y frustración, sabiéndose creados por un demiurgo que los vigila, desde una plaza de la ciudad, en una estatua ecuestre con una placa que reza: «BRAUSEN FUNDADOR».

La mayoría de los personajes habitantes de Santa María serán hombres adultos fracasados y desalentados. Díez destaca el «tenebrismo espiritual y la

¹ R. Ferro, «La fundación de la ciudad por la escritura en la narrativa de Juan Carlos Onetti», *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 35, París, 2006, pág. 105.

² M. Millington, *Reading Onetti: language, narrative and the subject*, Liverpool, Francis Cairns Publications, 1985, pág. 5: «Regardless of the particular examples of Onetti's intertextual system, it seems to me that can never be a neat boundary drawn between the intra and the extra-textual».

desasosegante impavidez de los solitarios cuarentones de Onetti»³. En efecto, la obra de Juan Carlos Onetti está poblada por figuras que manifiestan un sentimiento de impotencia e indefensión⁴. Esta impotencia puede ser el resultado de la conciencia de saberse creados por un ser imperfecto que les soñó un día y les abandonó a su suerte en este mundo de ficción. Es precisamente por esta característica general de los personajes que la habitan que podemos permitirnos llamar a Santa María un mundo distópico, un *locus horridus* poblado de almas errantes sin salvación de donde no pueden escapar o alejarse definitivamente, «donde están prisioneros de un atolladero que les envuelve progresivamente»⁵.

En *Para una tumba sin nombre* (1959) Jorgito Malabia y Tito Perotti estudian en Buenos Aires y vuelven a Santa María de vacaciones esperando que la gente de la ciudad los imaginara «apartados, distintos, forasteros»⁶. Juntacadáveres Larsen en su novela homónima (1964) llega a Santa María dejando atrás una gris vida de oficinista para regentar un prostíbulo, es expulsado con oprobio y vuelve cinco años más tarde a la ciudad como gerente del astillero propiedad de Jeremías Petrus. En *La novia robada* (1968) Moncha Insaurralde llora el recuerdo de su amado errando vestida de novia por las calles de Santa María después de haber viajado por Europa y haber vuelto como «vuelven todos». En *Dejemos hablar al viento* (1979) el excomisario Medina ha dejado Santa María y vive en una ciudad llamada Lavanda, pero volverá a Santa María para incendiarla en lo que él llama una «operación limpieza. Beneficiosa para todos»⁷.

Como afirma Alonso Cueto, «en los relatos de Onetti, la existencia aparece como un conjunto de leyes inevitables, frente a las cuales toda aspiración individual resulta en un proyecto frustrado»⁸. No se puede escapar de este mundo que arrastra como un imán a sus evadidos. El mundo de Onetti es «centrípedo», todas sus fuerzas convergen hacia él⁹ y es por eso que «Todos los personajes son atraídos hacia el punto central», inevitablemente. Santa María es un lugar inhóspito con un clima rudo «del frío, del viento que gemía en los agujeros de las chapas del techo»¹⁰ y un calor agobiante la tarde del entierro de Rita y el chivo en *Para una tumba sin nombre*, nunca, a lo largo de toda la saga Santa María

³ L. A. Díez Martínez, «Aproximación a Juan Carlos Onetti», *Revista de Occidente*, núm. 31, Madrid, 1970, pág. 376.

⁴ D. Kadir, *Juan Carlos Onetti*, Boston, Twayne Publishers, 1977, pág. 68: «The work of Juan Carlos Onetti is populated with figures that manifest an overwhelming feeling of impotence and helplessness in the face of objective reality».

⁵ *Ibid.*, pág. 68.

⁶ J. C. Onetti, *Novelas cortas*, Córdoba, Universidad de Poitiers-Alción Editora, 2009, pág. 94.

⁷ J. C. Onetti, *Dejemos hablar al viento*, Madrid, Punto de lectura, 2008, pág. 309.

⁸ A. Cueto, *La Ley de la vejez y de la ciudad en Onetti*, Michigan, tesis doctoral UM Dissertation Information Service, Ann Arbor, 1988, pág. 33.

⁹ M. I. Adams, *Three authors of alienation: Bombal, Onetti, Carpentier*, Austin, Texas, University of Texas Press, 1975, pág. 39.

¹⁰ J. C. Onetti, *El astillero*, Madrid, Punto de lectura, 2008, pág. 39.

ningún personaje dirá que el tiempo está agradable: «no conozco otro país menos hospitalario que éste»¹¹.

Además de la naturaleza que, sin ser descrita con fenómenos extremos, es percibida como hostil, el ambiente de la ciudad es deprimente: «Esta ciudad me enferma. Todo. Viven como si fueran eternos y están orgullosos de que la mediocridad no termine»¹². Esta cita refuerza la afirmación de Omar Prego Gadea: «Los personajes de Onetti saben (intuyen) que nadie escapa a su destino, que un Dios implacable escribió de una vez y para siempre todas las combinaciones posibles, imaginó todas las variantes argumentales, todas las peripecias, todos los ciclos»¹³. Es importante el empleo del verbo escribir para referirse a la convicción de los sanmarianos sobre su destino: ya está escrito y «Tratar de modificar esa escritura es una tarea fútil». Y a lo largo de las páginas de la saga el lector puede descubrir que los personajes «sospechan la existencia de una predestinación y actúan en consecuencia. Nadie puede escapar a su sombra»¹⁴.

Hemos justificado el calificativo de distópico para adjetivar este mundo onettiano a partir de la percepción que de él tienen sus habitantes. En ese sentido, Aínsa aporta una precisión cuando afirma que «Es importante recordar que, en general, el hombre no es capaz de concebir la felicidad en el lugar y en el campo en el que vive, disociación inherente a todas las utopías y a los mitos que las sustentan»¹⁵. Esta característica es inmanente al ser humano y los personajes de Onetti la reproducen como es de esperar «El ser humano ha imaginado siempre la felicidad fuera del lugar donde está o en un tiempo pasado o futuro, pero difícilmente en el *aquí y ahora*»¹⁶. A la luz de esa afirmación podemos preguntarnos si los sanmarianos son seres profundamente infelices porque un demiurgo los condenó a vivir ahí o lo son porque en su calidad de humanos deben anhelar una felicidad que imperativamente se encuentra en otro lado.

El referente geográfico de esta ciudad es un asunto que ha ocupado a muchos críticos y estudiosos de la obra de Onetti, todos coinciden en afirmar que se sitúa en el Río de la Plata. Por ejemplo Emir Rodríguez Monegal en un congreso de 1968 habla de «una serie de novelas que podrían recogerse con el título general de “La Saga de Santa María”, un universo rioplatense onírico y real»¹⁷. Es de los primeros en afirmarlo puesto que Onetti así se lo dijo en una entrevista que le hiciera en el año 1969 en Montevideo. En esta entrevista Rodríguez Monegal interroga a Onetti por el nombre de la ciudad y las referencias de lo real en su creación a lo cual Onetti contesta en su estilo entre displicente y despreocupado:

¹¹ J. C. Onetti, *La muerte y la niña*, Madrid, Punto de lectura, 2008, pág. 77.

¹² J. C. Onetti, *Novelas breves*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012, pág. 160.

¹³ O. Prego Gadea, *Juan Carlos Onetti, perfil de un solitario*, Montevideo, Trilce, 1986, pág. 54.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 54.

¹⁵ F. Aínsa, «Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti» en *La Obra de Juan Carlos Onetti: coloquio internacional*, Université de Poitiers. Madrid, Fundamentos, 1990, pág. 16.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 16.

¹⁷ E. Rodríguez Monegal, «La nueva novela latinoamericana», en *AIH, Actas III*, México, 1968, pág. 54.

«No sé por qué te tomás tanto trabajo». Rodríguez Monegal insiste con otra pregunta: «A mí se me ocurrió decir una vez que Santa María era una ciudad compuesta, ya que tiene toques de otras ciudades del Río de la Plata, de Colonia en el Uruguay, (donde hay una ciudad llamada específicamente Colonia Suiza) por ejemplo, y tal vez de Rosario». Onetti contesta: «Tal vez. Pero todo eso no me importa»¹⁸.

Esta apreciación de Rodríguez Monegal está avalada por el texto porque ya desde la fundación imaginaria Juan María Brausen ve «junto a la ciudad una colonia suiza» y en varios obras se nombra a la Colonia de los suizos que viven cerca de Santa María y representa a los primeros pobladores de la zona, inmigrantes helvéticos que son descritos como «rubios que vinieron en el Flor de Mayo con sus Biblias». Podríamos también zanjar la cuestión remitiéndonos a las palabras de Onetti que afirmó que para crear su ciudad ficcional se había inspirado de la ciudad argentina de Paraná. Pero todos sabemos que las respuestas de Onetti muchas veces son tramposas.

Cabe aclarar que Onetti siempre fue reacio a situar su ciudad imaginaria en una u otra orilla del Río de la Plata. Desde un punto de vista diegético, en su obra encontramos elementos contradictorios. En *Matías el telegrafista* (1970) el protagonista trabaja en un paquebote que «partió del puerto de Santa María con un cargamento de trigo y lana destinado a países del este de Europa» «durante el Gobierno de Iriarte Borda». Este es el nombre de un presidente uruguayo entre los años 1894 y 1897. En ese mismo cuento el narrador dice que para él este viaje «era la huida por tres meses de La Banda», esto hace pensar en una referencia al nombre que se le daba al actual territorio uruguayo en la época colonial, la Banda Oriental, el territorio ubicado al Este del río Uruguay.

En el puerto de Hamburgo, Matías llama a Santa María y el recorrido telefónico de esta llamada es narrado así «París, Burdeos, Alicante, Argel, Canarias, Dakar, Pernambuco, Bahía, Río, Buenos Aires, Santa María», a pesar de que algunas líneas antes el cuento dice que Santa María se encuentra en el «departamento de Salto», uno de los 19 departamentos en que está dividido Uruguay. No obstante, cuando se habla de la capital del país donde Santa María se encuentra se nombra a Buenos Aires. Montevideo es nombrada a veces pero aparece también bajo el nombre de Lavanda, particularmente en la novela *Dejemos hablar al viento* ya citada, donde el protagonista vive en esa Montevideo-Lavanda. Podemos afirmarlo porque el octavo capítulo de la novela intitulado *Justo el 31* fue publicado como un cuento en 1964, quince años antes de la publicación de la novela, y la acción transcurre en Montevideo.

Bernard Westphal en su libro *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace* cita una afirmación de De Fanis sobre el potencial generativo ilimitado que tiene el texto, gracias al reordenamiento de lo que parece confuso en el mundo, que se

¹⁸ E. Rodríguez Monegal, «Conversación con Juan Carlos Onetti», *Eco*, v. 20, núm. 119, Bogotá, 1970, pág. 447, disponible en http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodri-guez_monegal/ (última consulta: 4/4/2016).

manifiesta en cada uno de los nudos conceptuales inéditos que sugiere. Westphal comenta esta afirmación de De Fanis agregando que «esta característica del logos ficcional, revelador sensible de realidades ocultas, de los pliegues de lo real, puede retener tanto la atención de los geógrafos como la de los literatos»¹⁹. Y él va más lejos aun afirmando que «los literatos han dirigido su atención hacia la geografía y su manera de plantear la representación de los espacios humanos», pero, aclarando que no se trata por lo tanto de una mezcla de géneros ni de un caso de interdisciplinariedad ya que «la literatura no está al servicio de las otras ciencias humanas. Pero puede ayudar. Los escritores son los primeros en ser conscientes de esto». Para apoyar esta afirmación Westphal cita al escritor polaco Andrzej Stasiuk cuando dice «construir mundos, la forma más noble de la ensoñación, supone siempre adueñarse del espacio»²⁰.

El objetivo de este trabajo no es contestar a la cuestión que plantea Marc Brosseau en su libro *Des romans-géographes* cuando afirma que la pregunta es saber si «los novelistas son buenos geógrafos»²¹. Lo que nos ocupa es indagar en las motivaciones del autor para crear su saga. En un análisis sobre los personajes que pueblan el mundo onettiano, Ruiz Barrionuevo, apunta que el planteamiento de los personajes de Onetti está configurado «como piezas de un engranaje que constituyen su visión del mundo: personajes que son puntos de referencia sobre los que refleja sus ideas y que por ello tienden al arquetipo»²².

Todo a lo largo de su saga, Onetti expone los vicios y defectos de las sociedades situadas en el mismo *topos* que su mundo imaginario: la influencia escondida y omnipresente de los notables de la sociedad en *Juntacadáveres* y *El perro tendrá su día*, la drogadicción en *La vida breve* y *La novia Robada*, el fanatismo religioso en *La muerte y la niña*, la prostitución como huida de la miseria en *Para una tumba sin nombre*, la estafa en *Jacob y el otro*, el suicidio en *La vida breve*, *Tan triste como ella*, *Dejemos hablar al viento*. Esta enumeración no es exhaustiva evidentemente.

Interesémonos ahora por la ideología política de Juan Carlos Onetti (ver *infra*). Sabemos que era un hombre de izquierdas. En 1929, cuando tenía 20 años y antes de casarse por primera vez, intenta viajar a la Unión Soviética para conocer de primera mano la experiencia socialista de ese país. Finalmente no lo logra pero su curiosidad siguió incitándolo a interesarse por la evolución política mundial, además de la regional. En 1936 intentó, nuevamente sin éxito, viajar a España para participar en la Guerra Civil como voluntario del ejército republicano.

¹⁹ B. Westphal, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, París, Éditions de Minuit, 2007, pág. 58.

²⁰ *Ibid.*, pág. 58: «bâtir de mondes, forme la plus noble du rêve éveillé, suppose toujours que l'on investisse l'espace».

²¹ M. Brosseau, *Des romans-géographes*, París, L'Harmattan, 1996, pág. 31.

²² C. Ruiz Barrionuevo, «La invención del personaje en los relatos de Juan Carlos Onetti», *La obra de Juan Carlos Onetti: coloquio internacional*, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1990, pág. 71.

En el año 1990, Onetti es interrogado sobre el compromiso del escritor hispanoamericano actual y el papel del escritor en la actualidad, así como su dependencia o no a una geografía, un tiempo o un idioma determinados. A lo cual Onetti contesta: «Aquí tendría que responder, imitando a otros escritores verdaderamente importantes, que mi único compromiso es conmigo mismo. Escribir de manera satisfactoria y gozar de la plácida alegría que proporciona lo que uno considera un trabajo bien hecho.» Respondiendo a la segunda parte de la pregunta Onetti responde: «supongo que el escritor no puede liberarse, tenga o no conciencia de ello, de la influencia de una geografía, de un tiempo o de un idioma determinados». Y la frase que puede considerarse una declaración de sus ideales políticos:

Desde la niñez odié la injusticia en cualquiera de sus formas y eso me dura hasta hoy. Por eso me proclamo hombre de izquierdas aunque nunca me afilié a ningún partido político y ahora ya es tarde²³.

Para encontrar algo de crítica de la sociedad bajo ese nombre en la pluma de Onetti debemos remontarnos a unos años atrás. El crítico uruguayo Ángel Rama, amigo y colega periodista de Onetti, sostuvo que «los asuntos político-sociales ocupan un espacio importante en las primeras obras de Onetti»²⁴. Rama aporta este comentario al análisis de obras como *El pozo* (1939) y *Tierra de nadie* (1941), agrega que Onetti es «uno de los primeros escritores que se enfrenta a la problemática social de su época».

Estas dos obras son anteriores a la creación de Santa María así como los artículos que Onetti publicara en el semanario *Marcha* (1939-1974) en su columna *La piedra en el charco* bajo seudónimos variopintos como Groucho Marx o Periquito el Aguador. Esta columna comenzó, a pedido del fundador y director de *Marcha* como un espacio de comentario de la cultura y la sociedad uruguaya de la época. Entre sus artículos se encuentran muchos de crítica literaria pero también de opinión. Generalmente la cultura es la excusa para tratar temas donde Onetti expone sus puntos de vista. Fernando Aínsa planteaba en el año 1990 la crítica que Onetti hacía en este espacio a la literatura uruguaya, más específicamente a la cultura tradicional. En su columna él «fustigaba por esos mismos años la falta de originalidad y la esterilidad en que han caído el regionalismo, el costumbrismo y el realismo social»²⁵.

Onetti nunca admitió haber escrito su obra como una denuncia de la sociedad. En una de las *Conversaciones* con Rodríguez Monegal afirma: «no puedo concebir a un individuo que se sienta a escribir para transmitir un mensaje en una novela. En la novela están Tata Dios y Onetti, y nada más». Y más adelante en

²³ VV. AA., *Juan Carlos Onetti. Una escritura afirmativa del hombre urbano*, Barcelona, Revista Anthropos, núm. 2, 1990, pág. 23.

²⁴ J. C. Onetti, *Requiem para Faulkner*, Montevideo, Arca, 1975, pág. 200.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 10.

la misma conversación Rodríguez Monegal insiste diciendo: «a vos Santa María te ha servido y sirve para hacer todo lo que quieras». Onetti contesta afirmativamente admitiendo: «Y es posible que gran parte de la literatura actual —lo notamos mucho en el crecimiento de la literatura de ciencia ficción— lo que está reclamando es libertad absoluta»²⁶. No es anodina la referencia de Onetti al género de Ciencia Ficción, el género por excelencia de utopías y distopías.

En otra entrevista, esta vez con Fernando Curiel algunos años antes, Onetti admitía, cuestionado sobre la realidad que se cuele en la ficción, que «Siempre, siempre es así. Salvo en la novela rosa»²⁷. Esta afirmación va en el mismo sentido que lo que expresara en su obra *Réquiem por Faulkner* publicada en 1975 donde Onetti escribe «Los personajes de una novela son los hombres y todo cuanto los mueve es sencillamente la vida»²⁸.

Esta permeabilidad de la realidad en la ficción y viceversa ha sido expuesta por el filósofo alemán Ernst Bloch cuando sostiene que «muchos escritores sólo pueden escribir ficción, tratando de escribir la realidad»²⁹. A la luz de esta afirmación podríamos afirmar que Santa María es una construcción narrativa que critica lo real en un mundo de ficción. En ese sentido Sonia Mattalía ha indagado en el alma de la poética de Onetti y afirma que:

Su búsqueda parte de la redefinición de la relación entre política y literatura; tanto en sus artículos como en sus novelas defiende la necesidad de separar la urgencia ideológica de la creación artística, eludiendo el mensaje directo, ejercitando la desconfianza hacia los eslóganes y los maniqueísmos, alentando un pensamiento independiente...³⁰

Esta redefinición exige una lucidez intransigente que impida al escritor caer en la tentación de la toma de posiciones o del mensaje subliminal desglosado en sus relatos de ficción. Si nos atenemos a la opinión de Roland Barthes cuando afirma que la escritura es «una función: la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia»³¹, podemos interrogarnos sobre cuál es la función del escritor Onetti en la literatura del Río de la Plata. ¿Es Onetti un creador de un espejo deformante donde una sociedad puede escrutarse? Si tal es el caso de Santa María, su mundo de ficción, sería el terreno de juego soñado para un escritor implacablemente lúcido en su descripción de la realidad del ser humano.

²⁶ E. Rodríguez Monegal, «Conversaciones con Onetti», en Fernando Curiel, *Onetti: obra y calculado infortunio*, México, Universidad autónoma de México, 1980, pág. 216.

²⁷ *Ibid.*, pág. 240.

²⁸ J. C. Onetti, *Requiem para Faulkner*, Montevideo, Arca, 1975, pág. 200.

²⁹ E. Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, Cambridge, The MIT Press., 1988, pág. 156.

³⁰ S. Mattalía, *Onetti: una ética de la angustia*, Valencia, Universidad de Valencia, 2012, pág. 25.

³¹ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, 1972, pág. 22.

Podríamos encontrar un atisbo de respuesta a esta pregunta analizando esta galería de seres frustrados, grises, tramposos y depresivos remitiéndonos al análisis de Jaime Concha sobre la obra de Onetti: «Lo abyecto, lo sórdido, lo clandestino tienen, para el notable escritor americano, un prestigio purificador en cuanto formas degradadas por una sociedad que es ella misma el origen de toda degradación»³². Siguiendo esta línea de análisis, podríamos leer una denuncia de la sociedad en la obra de Onetti, presentada bajo la forma de una magnificación de sus efectos residuales, una denuncia bajo la forma de una ficción que no dice su nombre pero que socava las bases de la vida real al mostrarnos crudamente, cara a cara, las consecuencias de nuestro ser y devenir como sociedad. O más precisamente, de la sociedad de esa época y allá lejos.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, M. I., *Three authors of alienation: Bombal, Onetti, Carpentier, Austin*, Texas, University of Texas Press, 1975.
- AÍNSA, F., «Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti», *La Obra de Juan Carlos Onetti: coloquio internacional*, Université de Poitiers — Madrid, Fundamentos, 1990.
- BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, 1972.
- BLOCH, E., *The Utopian Function of Art and Literature*, Cambridge, The MIT Press, 1988.
- BROSSEAU, M., *Des romans-géographes*, París, L'Harmattan, 1996.
- CONCHA, J., «Un tema de Juan Carlos Onetti», *Revista Iberoamericana*, núm. 68, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1969, <http://www.revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../254> [Consultado el 06-4-2016].
- CUETO, A., *La Ley de la vejez y de la ciudad en Onetti*, Michigan, UM Dissertation Information Service, Ann Arbor, 1988.
- DÍEZ MARTÍNEZ, L., «Aproximación a Juan Carlos Onetti», *Revista de Occidente*, núm. 31, Madrid, 1970.
- FERRO, R., «La fundación de la ciudad por la escritura en la narrativa de Juan Carlos Onetti», *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 35, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- KADIR, D., *Juan Carlos Onetti*, Boston, Twayne Publishers, 1977.
- MATTALÍA, S., *Onetti: una ética de la angustia*, Valencia, Universidad de Valencia, 2012.
- MILLINGTON, M., *Reading Onetti: language, narrative and the subject*, Liverpool, Francis Cairns Publications, 1985.
- ONETTI, J. C., *Réquiem para Faulkner*, Montevideo, Arca, 1975.
- *Dejemos hablar al viento*, Madrid, Punto de lectura, 2008.

³² J. Concha, «Un tema de Juan Carlos Onetti», *Revista Iberoamericana*, núm. 68, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1969, consultado el 6/4/2016 en [revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../254](http://www.revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../254).

- ONETTI, J. C., *El astillero*, Madrid, Punto de lectura, 2008.
- *La muerte y la niña*, Madrid, Punto de lectura, 2008.
- *Novelas cortas*, Córdoba, Universidad de Poitiers-Alción Editora, 2009.
- *Novelas breves*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012.
- PREGO GADEA, O., *Juan Carlos Onetti, perfil de un solitario*, Montevideo, Trilce, 1986.
- RAMA, A., «Origen de un novelista y una generación literaria», *Juan Carlos Onetti*, El pozo, Montevideo, Arca, 1969.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E., *La nueva novela latinoamericana, AIH, Actas III*, México, 1968.
- «Conversación con Juan Carlos Onetti», *Eco*, vol. 20, núm. 119, Bogotá, 1970, pág. 447, http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/ [Consultado el 4-4-2016].
- *Conversaciones con Onetti* in Fernando Curiel, *Onetti: obra y calculado infortunio*, México, UNAM, 1980.
- RUIZ BARRIONUEVO, B., «La invención del personaje en los relatos de Juan Carlos Onetti», *La obra de Juan Carlos Onetti: Coloquio Internacional*, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1990.
- VV.AA., *Juan Carlos Onetti. Una escritura afirmativa del hombre urbano*, Barcelona, Revista Anthropos, núm. 2, 1990.
- WESTPHAL, B., *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, París, Éditions de Minuit, 2007.

CAPÍTULO 34

Deformación del espacio: cuestiones de representación y de identidad de Cortázar a la autoficción neofantástica

NICOLAS LICATA
Université de Liège

«¿Se puede hacer otra cosa, *llegar* a otra cosa? Más allá de la lógica, de las categorías kantianas, de todo el aparato intelectual de Occidente (por ejemplo, postulando el mundo como quien postula una geometría no-euclidiana), ¿es posible un avance? ¿Llegaríamos a tocar un fondo más auténtico?»¹. Estas preguntas que preocupaban a Julio Cortázar, centrales en novelas como *Los premios* o *Rayuela*, revelan el escepticismo profundo que cultivaba el autor frente a toda concepción demasiado racional de la realidad. Las mismas preguntas, un escepticismo idéntico, bien podrían ser las bases de la categoría novelesca que Vincent Colonna bautizó «autoficción fantástica». Después de detenerse un instante para exponer las premisas conceptuales de esta investigación, nos centraremos en la configuración espacial de cinco novelas en particular: *Cómo me hice monja* de César Aira, *Wasabi* de Alan Pauls, *El gran vidrio* de Mario Bellatín, *Los ingravidos* de Valeria Luiselli y *Los topos* de Félix Bruzzone. Más concretamente analizaremos a través del concepto de «paratopía», de Dominique Maingueneau, las posibles características distintivas de su espacio. Finalmente, a partir de esas características y del contexto socioeconómico actual, abriremos algunas vías de reflexión en cuanto a la representación de sí y del mundo en las autoficciones fantásticas.

¹ J. Cortázar, citado por J. Alazraki, *En busca del unicornio. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 86.

MARCO TEÓRICO

La autoficción

El género autoficcional ha tenido, en particular al final del siglo pasado, un auge notable en Francia, en España y en Hispanoamérica. Como indica el neologismo, *auto-ficción*, las novelas autofccionales se distinguen por su componente autobiográfico. Según Manuel Alberca, uno de los principales teóricos del género, estos libros establecerían con el lector un pacto de lectura «ambiguo», a saber, un pacto que se situaría a caballo entre los pactos *autobiográfico* y *novelesco*. Estos pactos suponen, por una parte, la confluencia entre autor, narrador y personaje así como un principio de veracidad y, por otra, una separación de estas instancias y del aspecto ficticio de los hechos narrados. Los límites de la autoficción, sin embargo, siguen siendo vagos. Por su parte, Vincent Colonna habla de una «nebulosa», de una materia de contorno impreciso en la cual se podría distinguir cuatro polos: especular, biográfico, intrusivo y fantástico². Define este último polo así: «El escritor transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud»³. No es que la definición de Colonna sea falsa. El problema radica en su concepción exclusivamente negativa de la inverosimilitud. Convendría, para abordar más adecuadamente la autoficción fantástica, adoptar un punto de vista radicalmente distinto.

Del fantástico al neofantástico

La literatura fantástica del siglo xiv emerge como un desafío al racionalismo, a la supuesta infalibilidad de las leyes postuladas por las ciencias. Como formula Jaime Alazraki, se trata de alguna manera de «un juego con el miedo en un mundo donde el miedo ha sido vencido y desterrado»⁴. Pero más que un juego con el miedo algunos cultivadores de la literatura fantástica vieron en este género una alternativa a la percepción lógica de la realidad, un camino para alcanzar una imagen más lúcida del mundo. Mientras la ciencia tiende a abstraerlo intelectualmente, los partidarios del fantástico procuran integrarlo *intuitivamente*, y desde tal perspectiva lo fantástico no sería, entonces, una evasión de la realidad; al contrario, constituiría una tentativa de penetrarla más profundamente, de concebirla y representarla sin conceptos ni teoremas.

Julio Cortázar se adhería a esta concepción. Pero el escritor argentino amplió los límites del género. En efecto, desde un punto formal, sus cuentos no cumplían

² V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004.

³ V. Colonna, «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», *La autoficción: reflexiones teóricas*, A. Casas (ed.), Madrid, Arco Libros, 2012, pág. 85; trad. personal.

⁴ J. Alazraki, ob. cit., pág. 33.

los criterios del relato fantástico. Al no problematizar los fenómenos fantásticos, los dichos cuentos no provocan miedo en el lector; generan más bien un profundo malestar debido a la ruptura epistemológica radical que causa esta ausencia de problematización. Tal constatación condujo Alazraki a hablar de fantástico nuevo, o «neofantástico». Otra característica del género es que ha dejado de depender de seres extraordinarios como diablos o vampiros. En el fantástico nuevo no hay más que un solo objeto fantástico, el hombre⁵. Así, el cuento «Carta a una señorita en París» de Cortázar se concibe como un ejemplo palmario de relato neofantástico en la medida en que, extrañamente, lo que preocupa al narrador no es el acto de vomitar conejos, sino simplemente la necesidad de ocultarlo cuando el número aumenta. La metáfora es inverosímil y su sentido irrecuperable, pero esto importa poco. El cuento sería la transcripción de una neurosis realmente vivida por Cortázar, una neurosis que el escritor estimaba inexplicable en términos lógicos, razón por la cual eligió un modo *intuitivo* de contarla al lector.

La autoficción fantástica: un género híbrido

El proceso de hibridación del género autoficcional y del modo fantástico sigue siendo escasamente estudiado. En un artículo reciente la crítica Kristine Vanden Berghe⁶ inicia sin embargo una reflexión alrededor de este tema. La presencia de numerosas alusiones a Cortázar, así como la falta de problematización, la llevan a calificar la novela *Wasabi* de «neofantástica». En realidad, las mismas características serían comunes a un corpus más amplio de novelas, un corpus del que forman parte los cuatro otros libros mencionados en la introducción. Antes de inclinar la perspectiva sobre su configuración espacial, cabe todavía precisar las hipotéticas implicaciones de la hibridación genérica de la que resultan estas autoficciones. Ambos géneros, autoficción y neofantástico, cultivan un profundo escepticismo en cuanto a la posibilidad de acceder a la realidad «verdadera». Por un lado la autoficción está marcada por la desconfianza total en nociones como la unicidad del sujeto, o la posibilidad de conocer toda verdad; el neofantástico, por otro, se caracteriza por la relativización de la idea común de «realidad», y por la convicción de que el estilo descriptivo de la poética realista no sería la mejor forma de acceder a ella. De allí la hipótesis siguiente: el polo fantástico de la autoficción podría radicalizar, de alguna manera, las causas y reivindicaciones del género.

⁵ *Ibíd.*, pág. 41.

⁶ K. Vanden Berghe, «*Wasabi*: una lectura alegórica en clave autoficcional», *Pasavento*, vol. 3, núm. 1, 2015, págs. 29-42.

CONFIGURACIÓN ESPACIAL DEL RELATO AUTOFICCIONAL NEOFANTÁSTICO

Motivos fantásticos perdurables

Entremos ahora en la configuración espacial de nuestro corpus. Dentro de la evolución literaria del fantástico, algunos motivos han cambiado, otros siguen iguales. El diablo y los vampiros han desaparecido y, por consiguiente, los castillos encantados también. Pero el tradicional motivo de la transmutación del espacio, sin embargo, parece perdurar. En muchas ocasiones, paralelamente a la propia imagen de los narradores-protagonistas, el espacio sufre cambios sustanciales. En *Wasabi*, por ejemplo, Pauls escribe:

¿Era el transcurso de los días que yo padecía, o más bien el privilegio de ser contemporáneo de mi propia degradación, el testigo de las evidencias que con el correr de los horas iban apartándome de lo humano? [...] A cada minuto sentía adelgazar la diferencia entre mi cuerpo y su herida. El espacio, la ciudad, las distancias se desfiguraban a mi alrededor, se contraían en nudos álgidos y terminaban volatilizándose en el aire como si nunca hubieran sido otra cosa que ilusiones⁷.

Paralelamente existen otros motivos fantásticos imperecederos, como la muerte, que permite entender la fascinación de varios personajes por los cementerios, en la estela del alter ego ficcional de Valeria Luiselli⁸ o del conductor del coche en el cual sube Mario Bellatín: «El pequeño auto era veloz, inestable también. Nos desplazábamos a toda la velocidad posible [...]. [El hombre] nos iba señalando una serie de lugares. En general, la cárcel y algunos cementerios»⁹.

La paratopía del escritor

Ahora bien, la deformación del espacio operada en las autoficciones neofantásticas no se limita a alteraciones de las leyes físicas, o a la presencia de algunas tumbas. Como ya hemos mencionado, el fantástico nuevo ya no es un mero juego con el miedo. Su función sería, a través de formas sutiles y esencialmente intuitivas, *desconcertar* al lector. Es cierto que los autores de autoficciones neofantásticas causan ese malestar través de sus diversas desventuras físicas: la muerte de Aira en la turbina de una heladera, el crecimiento imparable del quiste de Pauls, los cambios sufridos por la piel y los testículos de Bellatín, la evanescencia de Luiselli o el cambio de sexo de Bruzzone. Pero además de estas

⁷ A. Pauls, *Wasabi*, Barcelona, Anagrama, 1994, págs. 82-83.

⁸ V. Luiselli, *Los ingravidos*, México, Sexto piso, 2012.

⁹ M. Bellatín, *El gran vidrio*, Barcelona, Anagrama, 2007, pág. 133.

anomalías o deformaciones corporales, los autores también desestabilizarían al lector situando la trama de sus libros en espacios que —de manera temporaria e insatisfactoria, *faute de mieux*— calificaremos de «inestables». De hecho, al igual que el coche de Bellatín en el fragmento precedente, todas las novelas de nuestro corpus son «rápidas e inestables», en movimiento permanente. Para ser más precisos, las cinco novelas multiplican de manera significativa los espacios narrativos al margen de la sociedad y pasan constantemente del uno al otro sin ninguna forma de transición, sin observar ninguna lógica.

En cuatro de las cinco novelas de nuestro corpus el elemento desencadenador de la trama es una mudanza, o un cambio de espacio provisorio. *Cómo me hice monja* narra las desventuras de una familia que deja el pueblo (Coronel Pringles) y se marcha a vivir a la ciudad (Rosario). También es así para Bruzzone en *Los topos* y para Bellatín en el *Gran vidrio*, ambos obligados a dejar la casa de su infancia. *Wasabi* también empieza por una pérdida de las referencias espaciales habituales en la medida en que Pauls está invitado en calidad de escritor por Christian Boutemy en la *Maison des Écrivains* de Saint-Nazaire, en Francia. En otro orden de ideas, esta novela ilustra en particular el movimiento permanente que parece regir el modo neofantástico de la autoficción. Tellas, la esposa de Pauls, pasa de un día a otro de Saint-Nazaire a París, de París a Londres, de Londres a París, para volver finalmente a Buenos Aires, alegando por ejemplo que el color de su pelo la obliga a hacerlo, o que la pastelería francesa le da insostenibles náuseas. En *Cómo me hice monja* Aira pasa asimismo sin transición de una heladería a un hospital, de un hospital a una escuela, de la escuela a la cárcel (que confunde con el hospital), de la cárcel a su casa, para terminar en la turbina de una heladera. En dos de los tres relatos de *El gran vidrio* Mario Bellatín viaja en coche por la ciudad, preguntándose regularmente por qué, en cuanto a Valeria Luiselli, a medida que se desvanece se encuentra en el metro de Nueva-York con los fantasmas de poetas de diversas épocas y distintos barrios de la ciudad, como García Lorca. Finalmente en *Los topos* Felix Bruzzone deja la casa de su infancia, vuelve a la casa de su infancia, se queda unos días en el apartamento de un travesti (e hipotético hermano), lo expulsan de la casa de su infancia, erra por las calles, se queda unos días en casa de un vecino, viaja al Sur en busca de dicho travesti, se queda en un hotel pero provoca un incendio, erra de nuevo y termina en el chalet de un hombre que se dedica a matar a los travestis de la región.

«El yo se define frente a los otros», afirma Manuel Alberca, «pero también de manera singular con respecto al espacio»¹⁰, y en ese sentido sería significativo que en el lenguaje simbólico de la autoficción neofantástica el autor-narrador-protagonista sea casi siempre un monstruo errante y frágil, solo en un mundo que se mueve de forma cada vez más acelerada y del cual no forma parte. Aunque esa

¹⁰ M. Alberca, «La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*, de César Aira», *Le moi et l'espace : autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, J. Soubeyroux (ed.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, pág. 333.

sea una manera un tanto caricaturesca de sintetizar su situación, está claro que existe, en los relatos analizados, un hiato entre los protagonistas y la sociedad ordinaria, o, para decirlo de forma más exacta, estaría claro que los escritores exageran el carácter «paratópico» de su discurso. Para Dominique Maingueneau, el escritor se esforzaría siempre por conciliar su estatuto de autor y la dificultad de cumplir las disposiciones de la sociedad. Para escribir sobre el mundo, debería ser aparte, un ser singular capaz de tomar perspectiva respecto de la sociedad. El escritor estaría, en cierto modo, en el interior y en el exterior de lo que constituye a la vez la materia constitutiva y el motor de su obra. Principio estructurante y estructurado, la paratopía es lo que da la posibilidad de acceder a un lugar y lo que prohíbe toda pertenencia: «Intensément présent et intensément absent de ce monde, victime et agent de sa propre paratopie, l'écrivain n'a pas d'autre issue que la fuite en avant, dans le mouvement créateur»¹¹, sostiene Maingueneau.

La paratopía puede, en una novela, tomar formas diversas y materializarse¹² de distintas maneras. En las autoficciones de nuestro corpus se puede observar dos tipos de paratopías: por un lado la paratopía *social* que acabamos de poner de evidencia y que resulta del cambio de contexto espacial inicial y de la trama itinerante, y por otro lado, una paratopía *espacial*, a saber la localización casi exclusiva de esas tramas itinerantes en lugares que denotan cierta fragilidad, como hospitales, y lugares al margen de la sociedad o literalmente situados en la periferia de las ciudades, como cárceles o prostíbulos.

CUESTIONES DE IDENTIDAD Y DE REPRESENTACIÓN

Conviene precisar que estos solo son los primeros balbuceos de un hipotético estudio futuro, no un estudio propiamente dicho. Describir el espacio autoficcional neo-fantástico en su totalidad, determinar cuáles son sus características e interpretarlas, supondría el examen largo e intenso de un corpus ampliado. El proyecto inmediato es más modesto y consiste simplemente en abrir algunas vías de reflexión al respecto.

Las posibles implicaciones en términos de representación de la paratopía radical que sugerimos anteriormente son múltiples. Recordemos las preguntas formuladas por Cortázar en su época: «¿Se puede hacer otra cosa, *llegar* a otra cosa? Más allá de la lógica, [...] ¿Llegaríamos a tocar un fondo más auténtico?». En primer lugar, evitar toda determinación espacial podría ser, como parece sugerir Bellatín, un modo de explorar la noción de identidad más allá de las tradicionales categorías de tiempo y de espacio: «¿Qué hay de verdad y qué de mentira? Saberlo carece totalmente de importancia». Lo importante sería «borrar

¹¹ D. Maingueneau, «Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire», *ConTEXTE*, núm. 1, 2006, <http://contextes.revues.org/93>; DOI : 10.4000/contextes.93catalogue [Consulta: 01/04/2016].

¹² «S'embrayer» es el término exacto empleado por Maingueneau.

todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme», afirma el autor de *El gran vidrio*¹³.

En segundo lugar, la imagen que proyectan las autoficciones neofantásticas contrasta con la concepción heroica del escritor. Los escritores de nuestro corpus no son simplemente improductivos, o de frágil personalidad, como pasa muchas veces en la ficción. Son rechazados, expulsados, robados, golpeados, pasan recurrentes estadías en los hospitales y son condenados a vagabundear por las calles. Bien podrían, en suma, llevar al extremo el fenómeno de «minimalización del escritor» del que habla Alberca en su *Pacto ambiguo*. En estos tiempos tan escépticos, con el apogeo del individualismo y la omnipotencia de la economía capitalista, «la figura del escritor pierde su carácter heroico», explica Alberca, se «democratiza», es decir, «se hace más pequeña y banal»¹⁴. Esto podría explicar por qué, en la ficción, se asocian con marginales e ilegales.

Pero más globalmente, las autoficciones neofantásticas podrían ser el espejo de aumento del contexto socioeconómico actual en su conjunto:

De la libertad del yo para desarrollarse frente al grupo, hemos pasado a la tiranía del yo: [...] un yo nómada siempre a la busca de otro yo nuevo. [...] El neo-individualismo se manifestaría en la disponibilidad de un mundo a la carta y una realidad artificial. Es, sin embargo, un poder relativo, por no decir engañoso, ya que la incrementación de las libertades individuales, de las libertades de movimiento en particular, sitúa el individuo en una posición paradójica; se encuentra en una situación cada vez más subordinada a las prerrogativas de un capitalismo que necesita que se aumenten cada vez más la movilidad y la fragilidad sociales para imponerse¹⁵.

El capitalismo y la «tiranía del yo» que impone crearían una sociedad artificial y una realidad superficial, una realidad que, paralelamente, se volvería cada vez más difícil de poner en cuestión a medida que se democratiza la figura del escritor. ¿Y si, en un mundo globalizado donde el «allá» ya no existe, internarse en cárceles, hospitales o suburbios, era el mejor modo de hablar de los problemas de la sociedad?

CONCLUSIONES

En definitiva, los excesos e inverosimilitudes espaciales de la autoficción neofantástica podrían revelar, intensificándolas para que las veamos, o mejor dicho, las sintamos mejor, algunas claves y limitaciones del mundo de hoy. La literatura neofantástica comunica a través de un lenguaje esencialmente metafórico,

¹³ M. Bellatín, ob. cit., págs. 159-161.

¹⁴ M. Alberca, *El pacto ambiguo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007, págs. 40-45.

¹⁵ *Ibid.*, págs. 41-42.

razón por la cual es difícil cargar esta vertiente de la autoficción de sentido. En cualquier caso, un estudio aun superficial del espacio de esas novelas basta para hacer patente su indeterminación espacial deliberada. Por una parte, en lo que respecta a los escritores, además de denunciar, en un intento por sobrepasarla, la minimalización creciente que padecen, proyectarse en una suerte de «no-espacio» podría ser una forma de reinventarse y de abrir la representación de sí a inéditas posibilidades, dando rienda suelta a su imaginación y a sus múltiples «yos». Por otra parte, en lo que atañe al mundo que representan, las autoficciones neofantásticas podrían actuar como un espejo deformador, pero al revés. La aparente superficialidad de su mundo reflejaría la mayor artificialidad del nuestro, la artificialidad de un mundo que se mueve de forma cada vez más acelerada y donde el individuo se vuelve cada vez más frágil. Estos libros serían entonces, para retomar la metáfora de Julia Cruz, «un puente»¹⁶; un puente que se nos tiende desde nuestro «realismo ingenuo» para llegar a otra cosa; un puente que, quizás, permitiría tocar algún fondo más auténtico.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, C., *Cómo me hice monja*, México, Era, 1993.
- ALAZRAKI, J., *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- ALBERCA, M., «La autoficción hispanoamericana actual: disparate y autobiografía en *Cómo me hice monja*, de César Aira», *Le moi et l'espace: autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, J. Soubeyroux (ed.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, págs. 329-338.
- *El pacto ambiguo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.
- BELLATÍN, M., *El gran vidrio*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- BRUZZONE, F., *Los topos*, Buenos Aires, Random House, 2014.
- COLONNA, V. *Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Tesis de doctorado, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.
- *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram, 2004.
- «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», *La autoficción: reflexiones teóricas*, A. Casas (ed.), Madrid, Arco Libros, 2012, págs. 85-122.
- CRUZ, J., *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1987.
- LUISELLI, V., *Los ingravidos*, México, Sexto piso, 2012.
- MAINGUENEAU, D. «Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire», *CONTEXTE*, núm. 1, 2006, <http://contextes.revues.org/93>; DOI: 10.4000/contextes.93catalogue [Consulta: 01/04/2016].
- PAULS, A., *Wasabi*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- VANDEN BERGHE, K., «*Wasabi*: una lectura alegórica en clave autoficcional», *Pasavento*, vol. 3, núm. 1, 2015, págs. 29-42.

¹⁶ J. Cruz, *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1987, pág. 97.

CAPÍTULO 35

Viaje hacia la toponimia de lo extraño en *Acapulco en el sueño* de Francisco Tario

ADALBERTO MEJÍA

Université Paul Valéry – Montpellier III

Le monde fantastique n'est pas en dehors, ni au-dessus, ni en dessous; il est au fond de nous, il meut tout, il est l'âme de toute réalité, il habite dans tous les faits, chaque personne le porte en soi et le manifeste à sa manière.

GEORGE SAND

Yo nunca tocaré lo que de pronto se desvanecería. Ropaje transparente, cielo, ser: reflejo de un reflejo de aquel mundo.

JUAN EDUARDO CIRLOT

EXORDIO

Hace no muchos años en México, después de casi profundas y severas revisiones, se concluía que la figura del escritor Francisco Tario (1911-1977) debía perdurar como la de un autor secreto, raro y marginal, guardador tanto de una vida plena en experiencias por demás variadas como de una literatura abundante en extrañezas, con lugares para lo macabro o lo sensual, y ficciones creadas en la confluencia entre la realidad y lo imposible. Afortunadamente hoy

en día algo ha cambiado: Tario ha dejado de cargar tales etiquetas y ahora es arropado por los ojos de más y más lectores; se comprende mejor el contexto conflictivo que rodeó a su literatura y a su devenir; las experiencias de su vida merecen una lectura cuidadosa frente a los seres y eventos extraños e inexplicables que hay en su obra.

Lo cierto es, también, que Francisco Tario es un escritor mexicano añorado por su destreza para hacernos mirar profundidades desconocidas o apenas insinuadas en nosotros mismos: ya sea desde una metaficción en donde un monstruo sueña que escribe un libro de monstruos que más tarde salen de las páginas para matar a su infortunado autor, o desde momentos nostálgicos y amorosos en un cementerio de Zitácuaro, Michoacán, pasando por episodios poéticos representados por fantasmas u otros seres que de pronto reflexionan sobre la muerte, la vida y los frágiles umbrales que hay entre esos dos momentos, hasta la creación de una extraña geografía que bebe de sus mitos, de los retratos de sus habitantes y de las descripciones de su propia naturaleza para sufrir el horror, el erotismo y la vida que hay en ella.

A día de hoy ya es posible acercarnos a sus obras completas dirigidas por Alejandro Toledo, a la recopilación de cuentos que hizo el mismo investigador bajo el sello de Atalanta, a la antología de lo fantástico de Jacobo Siruela quien recoge uno de sus cuentos, y otras publicaciones que desde hace una veintena de años contribuyen al descubrimiento de los mundos tarianos. Estas no son más que gratas sorpresas, si se considera el contexto que vio nacer las primeras publicaciones de Tario: su literatura se instala, con sus variados y profundos matices, justo a la mitad del siglo veinte en un México post-revolucionario, muy agitado y reaccionario en contra de manifestaciones que no respondieran a la estricta necesidad nacionalista e identitaria del país.

En la solapa de *Acapulco en el sueño* encontramos sobre Tario lo siguiente: «Ayer viajero de mar y tierra, futbolista profesional, pianista disciplinado, místico del naturismo, solitario de todas las playas, aprendiz de astrónomo, su voz constituye hoy una renovada sorpresa en la literatura mexicana... Cabría objetar que en la desordenada búsqueda de su propio camino se extravía. Y se extravía, en efecto, más deliberadamente, a lo largo de todos sus auténticos, exuberantes y discontinuos caminos»¹. Así es anunciado Francisco Peláez Vega (su nombre real) quien también tiene un íntimo pasado con España, especialmente con Llanes. Fue ahí en donde pasó etapas definitivas de su infancia, experiencia que se halla en su relato breve *Yo de amores qué sabía* (1950) y su novela póstuma *Jardín secreto* (1993).

Se sabe, con justa razón, que Francisco Tario es un relevante exponente de lo fantástico en México. Sin embargo también es un gran inventor y practicante de espacios. Ejemplo de ello es la recreación del Llanes en el que fluctúa la infancia del propio escritor, un profundo viaje temporal en donde la reinención de ese

¹ F. Tario, *Acapulco en el sueño*, México, Sin pie de imprenta, 1951; incluye las fotografías de Lola Álvarez Bravo.

lugar significa recuperar una parte de sí casi difusa. Otro ejemplo es la Ciudad de México de mitad del siglo xx, agitada por los ecos de la revolución y desmesurada en su crecimiento, espacio escenificado críticamente bajo un realismo angustiante en *Aquí abajo* su primera novela.

Como buen viajero y observador de lugares, en ciertos episodios de la literatura de Tario se exponen experiencias del «traslado hacia lo otro» y prácticas del «estar ahí» (o *dasein*) en espacios desconocidos e imposibles. Tario es un paseante de topografías extrañas de las cuales evoca sus historias, sus fantasmas y sus mitos, apropiándose de tales espacios, antes indecibles, para cartografiarlos y convertirlos en experiencias poéticas del «estar» y del «trasladarse».

ARTES DEL ESPACIO: HACIA EL DESCUBRIMIENTO DE UN EXTRAÑO TERRITORIO

La ficción geográfica en cuestión, única en su tipo dentro de la obra de Francisco Tario, se titula *Acapulco en el sueño* (1951; una segunda edición con veinte mil facsímiles apareció en 1993), y recibió para su tiraje el apoyo del entonces presidente de México, Miguel Alemán Valdés, al final de su sexenio. El objetivo de este proyecto fue el de dar a la ciudad puerto de Acapulco una visibilidad tanto nacional como internacional, consolidándola como uno de los destinos más importantes del país. Tan distinto ese Acapulco y sus playas de mediados del siglo xx con relación al Acapulco más cercano a nuestro tiempo, cuya cotidianidad degradada y sangrienta forma un gesto bestial en la vida de los habitantes.

Acapulco en el sueño apareció después de los cuentos de *La noche* y de la novela *Aquí abajo* (ambos de 1943), después de la varia invención de *Equinoccio* y de la extraña novela de cuadros poéticos y filosóficos, *La puerta en el muro* (ambos de 1946) y, por último, un año después del breve relato dramático *Yo de amores qué sabía*. *Acapulco en el sueño* es en apariencia el más lejano de entre los hermanos tarianos, por su estructura y diseño. Se compone de sesenta y dos textos que cruzan diferentes fronteras genéricas (como la ficción breve, la crónica, el retrato literario o el aforismo) que a su vez se acompañan con setenta y nueve imágenes de la fotógrafa mexicana Lola Álvarez Bravo (además de otra imagen, la de un rayo solitario tocando el mar, del fotógrafo Joe Turner).

El resultado es una pieza híbrida que hilvana dos códigos de lectura (el textual y el visual) en una relación ensayística donde se hace manifiesta una práctica de espacio. Texto e imagen producen una semántica espacial, es decir, una cartografía y un itinerario del Acapulco tariano que ayudan a definir la historia, los hábitos y los significados de ese territorio. Sería aventurado explicar hasta qué punto la mirada fotográfica de Lola Álvarez Bravo cedió a los textos de Tario, o lo contrario. Lo cierto es que en ambos lenguajes hay una expresión en común que, para mejores palabras, basta el epígrafe que da inicio a *Acapulco en el sueño*: «No sé qué es esto / Es algo que no se ha dicho nunca... / Algo sin nombre

que aún no está en el lenguaje ni en el símbolo»². Líneas que forman parte del poema número cincuenta de *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, ya anuncian la condición inasible e indecible de un lugar desconocido, el mismo que Tario busca abarcar hasta un paroxismo espacial.

Acapulco en el sueño tiene entonces, en su composición, un ejercicio semiótico-visual en el cual su autor/viajero se sitúa como un ojo solar que puede observarlo todo (en palabras de Michel de Certeau en *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1990)³, pero también como un ser anónimo que participa en esa informe cotidianidad del espacio que se habita. De esta manera, la «práctica de espacio» que se genera entre Acapulco y el Tario observador es una premisa, en cuanto a la percepción y construcción de un espacio, que expresan C. Jacob y F. Lestringant de esta manera: «Toda percepción del espacio tiene a la vez una dimensión cognitiva y pragmática. La representación no se acopla a una perfecta adecuación a lo real, mientras que las “artes del espacio” no revelarían sino ideologías y mitologías, proyectos intelectuales, astucias y cálculos»⁴.

Así, en la extensa presentación que hay en la solapa de *Acapulco en el sueño* se dice que este libro, protector de una topografía pronta a descubrirse, «es la explosión desbordada de una sensualidad en pleno vuelo: aquí la tierra exige, el chubasco apremia, la carne impone su ritmo, sus angustias el tiempo, la raíz se desangra, la marea se vuelca, y el hombre, con lastimera sonrisa, esfuerzase en el centro del caos por mantener su equilibrio... [Francisco Tario] también sonríe a través de “una luz torturante que a ciertas horas del día destruye cruelmente los panoramas” y construye su poema»⁵.

El mundo acapulqueño que se muestra no tiene proximidad a un *omphalos* ni tampoco representa un centro primordial. Es, sobre todo, una invitación a ser practicantes de un mundo plausible, recién descubierto, inventado y renombrado. Tario nos traslada hacia ese referente subjetivo para advertir: «...uno diría de este hipnótico, fosforescente, sensual y cautivante Acapulco que es el vértice de todas las fuerzas caóticas de la Naturaleza. El ángulo o, mejor, la arista en donde concluyen las concesiones terrenas y dan comienzo todos los disparates cósmicos»⁶.

² F. Tario, ob. cit.; este epígrafe con el que inicia *Acapulco en el sueño* se encuentra en la hoja de presentación del libro.

³ M. de Certeau, M. de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Francia, Gallimard, 1990 (1ª edición 1980).

⁴ C. Jacob y F. Lestringant, «Les îles Menues», *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde*, París, Centre National de Lettres/Presses de l'École Normale Supérieure, 1981, pág. 14. La traducción es mía. Aquí el original: «Toute perception de l'espace a à la fois une dimension cognitive et pragmatique. La représentation n'est pas du côté d'une parfaite adéquation au réel, tandis que les “arts de l'espace” ne révéleraient que des idéologies et mythologies, des projets intellectuels, des ruses et des calculs».

⁵ F. Tario, ob. cit., en la solapa.

⁶ F. Tario, ob. cit., pág. 52.

BREVE CARTOGRAFÍA DE UN SUEÑO PRIMITIVO

Cada lugar visitado y visto por primera vez despierta ilusiones, palabras y deseos, al mismo tiempo que una incertidumbre natural cubre nuestra mirada. Practicantes de un territorio nuevo, entramos a un proceso que Michel Butor aborda en su ensayo *Le voyage et l'écriture*, una dinámica de doble cara en donde el viajero y el lugar visitado se desplazan mutuamente, marcando un itinerario de signos en donde el ojo hace al lugar y viceversa⁷.

En el caso particular de *Acapulco en el sueño*, Tario recorre desde su experiencia de habitante/errante un espacio a partir de su lado más primario, primitivo y fundamental. No se explica cómo el Tario viajero y ficcional llegó a ese territorio, como tampoco se define un itinerario realista de las zonas acapulqueñas. Lo que sucede es que la mirada de Tario es una medida para comprender: Tario es el geómetra y el cartógrafo de un espacio que se adhiere a los elementos de su propia naturaleza para disfrazar su irrealidad. El «no-lugar» que era Acapulco (carente de una memoria, de una identidad, y ahora invadido por un exceso de sentido, matizando el concepto de Marc Augé)⁸ se convierte ahora en una geografía posible y sin embargo extraña, asimilada desde el conocimiento y desde la experiencia.

Acapulco aparece entonces ante nuestros ojos: su etimología nos dice que es el lugar en el que fueron destruidos los carrizos. Y Tario toma de esta etimología una naturaleza de espanto, exotismo y sensualidad. Es desde esa destrucción metafórica que un renovado itinerario se forma, y el proceso de mutua resignificación entre viajero y lugar se define por el exceso de sentido para construir una memoria y una historia que no había. Tario renombra y reinventa un Acapulco entrecruzado por la extrañeza, por una mitología y por una cartografía fundamental y etérea. Atendiendo solo lo que expresa el plano textual, desde el primer fragmento del libro encontramos lo siguiente:

La historia aquí pertenece a la tierra. Es decir, a la tierra, al agua y al viento. La incauta Historia a que se refieren otros pueblos aquí no cuenta. Y el hombre cuenta como un quinto y maravilloso elemento, producto íntegro de esa tierra, de esa agua y de ese viento. Yo diría que ese hombre que nos contempla es exclusivamente una floración desmesurada que arranca de entre las rocas más antiguas y crece vertical e impasible a expensas del primer vendaval, marejada o sismo que lo aniquile. La tierra, el agua y el viento han escrito aquí una historia de asombro, belleza y espanto⁹.

⁷ M. Butor, «Le voyage et l'écriture», *Répertoire 2, Œuvres complètes vol. III*, Francia, Éditions de la Différence, 2006, págs. 103-128 (1.ª edición 1974, *Répertoire IV*).

⁸ M. Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Francia, Seuil, 1992.

⁹ F. Tario ob. cit., pág. 1.

Este Acapulco personal de Tario, elemental y primario, transgrede el significado etimológico y se resguarda en un nuevo mito. La raíz de la naturaleza y el humano es evocada fuera de la historia ordinaria y se marca una distinta cartografía del espacio imaginario. Tario continúa presentando el lado mítico de Acapulco conjugando sus elementos y en el segundo fragmento se anuncia, como si de la destrucción misma se tratara, la cualidad específica de esa tierra: «Ni es la tierra que hemos visto, la que hemos aprendido a amar... Es una tierra rojiza, sanguinaria, ávida de simiente virgen, fecunda hasta el espasmo, que lanza como descargas eléctricas sus frutos a lo alto. Frutos extraños, puede ser que inclasificados, de olores putrefactos o sublimes y follaje retorcido, agónico, asombroso en la época de los inviernos —verdaderas osamentas calcinadas en un incendio relampagueante»¹⁰.

La inalterable condición de ese Acapulco tariano permanece particularmente en el plano de los elementos geográficos, y esa naturaleza se define entonces como un núcleo simbólico en el que hay, de acuerdo con Michel de Certeau, tres tipos de funcionamientos entre las prácticas espaciales y las prácticas significantes: lo verosímil, lo memorable y lo primitivo¹¹. A partir de esos ejes el discurso del espacio de Acapulco es remarcado, haciendo de un territorio atemporal un espacio cognoscible y practicable, creíble y con una identidad que comienza a ser clara:

El mar, aquí, a menudo quema, arde, avivado por el fuego interno de sus volcanes submarinos... Traslúcido y pálido, lívido, y tan etéreo como un océano de vapores que se hubieran acumulado sosegadamente... Es como si este mar fuera el mar de todos los mares, el primero, un mar adormecido de cansancio y sinsabores...

Y de ese mar quieto, añejo, surgen en vibrantes relámpagos monstruos de dos toneladas y media que se proyectan al aire y desaparecen. Monstruos plateados... aparentemente inhumanos, deformes, quizá devoradores tortuosos de todas las carnes habidas...¹²

En esta descripción de elementos Tario nombra el mapa de un mito naciente, del cual aún hay ámbitos innombrables y desconocidos. Y de ese espacio descrito, la naturaleza aún está por advertir otras costumbres, otros cuerpos y fantasmas. Por el momento la cartografía tariana deja constancia de una naturaleza primera, remontada a sus orígenes y resguardada en una leyenda que hace verosímil su extraña condición y que metaforiza la destrucción como una manera de trasladarse a la raíz de lo que se *es* pero en lo *otro*: reconocerse en el primitivo sueño de un espacio antiguo.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 2.

¹¹ M. de Certeau, *ob. cit.*

¹² F. Tario, *ob. cit.*, pág. 3.

SOBRE ESA TOPONIMIA DE SANGRE, VAPORES Y FANTASMAS PROPIOS

Durante la delimitación de su dispositivo teórico, Bertrand Westphal anuncia que la geocrítica depende y se nutre de las tres maneras en las que se relaciona la geografía y la literatura: cuando esta proporciona un complemento a la geografía regional; cuando la literatura permite transcribir la experiencia de lugares (como modos de percepción); y cuando ella expresa una crítica de la realidad o de la ideología dominante que contiene un espacio¹³. La ruta de lectura que hay en *Acapulco en el sueño* se da predominantemente a través del modo de percepción con el que el Tario viajero nos traduce el espacio que mira. Esto se ha constatado ya desde el momento en el que Tario nombra la irrealidad de Acapulco y reinventa su naturaleza, haciendo posible un sentido desde el cual se hace tangible y practicable ese Acapulco nuevo, ahora espacio simbólico recuperado con sus leyendas, sus recuerdos y sus sueños.

De esta manera la naturaleza ambigua de Acapulco se complementa con otros dos aspectos para la recuperación de ese núcleo simbólico: por una parte con retratos literarios de algunos nativos y de algunas costumbres y, por otra, con la invitación a la experiencia del lugar con fragmentos en segunda persona. Así, con estos tres aspectos es posible reencontrar la alteridad que representa Acapulco, haciendo de esta práctica, de acuerdo con Michel de Certeau, una experiencia antropológica (poética y mítica) de ese espacio otro, trashumante y metafórico¹⁴.

El Acapulco en donde habitan nativos casi fantasmales es además un espacio en estado de transferencia, es decir, cuyos propios elementos se encuentran en movimiento entre su irrealidad y su realidad instaurada, siendo este paso entre umbrales (a través de la metáfora) un clara cualidad de espacio fantástico. Es el caso del siguiente ejemplo: «...ni la luna es aquí apacible y pálida, sino ocre y áspera, ni siquiera redonda, sino pesada, antiquísima, escasamente ovoide, con surcos dolorosísimos; y se levanta... con un hálito de terror allá entre la brumosa lividez del Pacífico. Y vaga no muy alta... como una viuda grávida torturada en mil angustias y adulterios, con un lenguaje mortuorio, desgarradoramente sensual, poco menos que incestuoso»¹⁵. Y de este otro fragmento: «Mas he aquí que ha ciertas horas del estío se apelotonan los nubarrones —nubarrones de un

¹³ B. Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Francia, Éditions de Minuit, 2007, pág. 57; la traducción y la paráfrasis son mías. Aquí el original: «l'intérêt que les géographes portent à la littérature s'explique de trois manières: la littérature fournit un complément à la géographie régionale; elle permet de transcrire l'expérience des lieux (modes de perception...); elle exprime une critique de la réalité ou de l'idéologie dominante».

¹⁴ M. de Certeau, ob. cit., pág. 142. La paráfrasis y la traducción son mías. Aquí el original: «Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique d'opérations (des "manières de faire"), à "une autre spatialité" (une expérience "anthropologique", poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance *opaque et aveugle* de la ville habitée. Une ville transhumante, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et lisible».

¹⁵ F. Tario, ob. cit., pág. 5.

mil kilómetros cuadrados—, más propiamente que nubarrones mundos de furia en formación... Un mar total de arriba abajo, de este a oeste, que va y viene a merced del viento y penetra en la sangre, arrasando, no las flores y las matas, sino la misma serranía desnuda...»¹⁶.

En este continuo traslado entre umbrales, el vertiginoso Acapulco de Tario cumple con algunos planteamientos retóricos y procedimientos narrativos propios de lo fantástico, de los cuales Remo Ceserani ha hecho una clasificación¹⁷. Además de esos pasos de umbral o de frontera simbólica, el Acapulco tariano cuenta con segmentos de terror, de humorismo y figuración. Participa también en un sistema temático de lo fantástico que propone el mismo Ceserani, de entre lo cual destaca ese mundo tenebroso y oscuro, el individuo en su locura y erotismo, y la aparición de lo monstruoso o no cognoscible. Para justificar esa tenue y a veces repentina presencia de lo fantástico en *Acapulco en el sueño*, basten algunos retratos de nativos extraños, como en este siguiente ejemplo donde un nativo se encuentra entrecruzado por la propia naturaleza y mitología que le rodea: «Me gusta este hombre ritual de aquí, de ojos helados, elástico, sin tiempo, diferente a todo lo establecido, que mira y permite actuar al blanco con una cósmica indiferencia, rayana en la malicia, menos histórico que el tarasco, más extraordinariamente vegetal y grave... Me gusta, digo, esta oscura especie geológica de ojos helados porque a su lado experimento la libertad infinita de los espacios abiertos —que es la expresión aritmética de la soledad absoluta»¹⁸.

A esta presentación de Acapulco le corresponde ahora otra cartografía, corporal esta vez. El espacio-cuerpo es significativo en cuanto contribuye a formar e incidir en el espacio que lo rodea. La presencia de este espacio-cuerpo es simbólicamente relevante pues a través de él también se logran conocer costumbres y otras prácticas del lugar de los carrizos destruidos. Extensiones vivas y móviles del terreno que habitan y no lejanas de los umbrales entre lo real e irreal que hay de Acapulco. Ya se refería Tario, en una entrevista para un periódico de Llanes, que «lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso»¹⁹.

En este sentido, no solamente es la expresión aritmética de la soledad ni el mundo hipnótico que Tario ha visto en los nativos, sino que ha descubierto también otras costumbres y otras maneras de *estar*, formas en que los habitantes de ese Acapulco inhóspito dan sentido a su hábitat, atendiendo «a ese rumor de

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 6.

¹⁷ R. Ceserani, *Lo fantástico*, España, Visor, 1996. Los procedimientos narrativos y retóricos que plantea R. Ceserani son: 1) la ostensión de procedimientos narrativos en el cuerpo mismo de la narración; 2) la narración en primera persona; 3) interés en las capacidades proyectivas y creativas del lenguaje; 4) implicación del lector: sorpresa, terror, humorismo; 5) pasos de umbral y de frontera; 6) el objeto mediador; 7) la elipsis; 8) la teatralidad; 9) la figuración; 10) el detalle.

¹⁸ F. Tario, *ob. cit.*, pág. 29.

¹⁹ F. Tario, «Entrevistas con Francisco Tario», *La noche*, J. Siruela (dir.), Girona, Atalanta, 2012, pág. 279.

muertas hojas perfumadas, pisar descalzo sobre la brea en fantasmales presencias, desnudo siempre, despiadado, con el secreto nocturno de misteriosas agilidades, languidecer o germinar, dejar que transcurra el tiempo e ignorar... Sumisión al placer, a todo lo que es lento... Al hechizo»²⁰.

En el traslado a ese inhóspito territorio de costumbres van y vienen umbrales y figuraciones que muestran el transcurrir de una vena fantástica al interior de ese espacio acapulqueño. Aparece la representación fantasmática ligada a la continuidad y a la fragmentación del territorio primitivo, disfraz de realidad disparatada que cubre una cartografía de lo extraño. De esta manera la toponimia acapulqueña es comprendida gracias a la invención de una mitología, de una memoria y de un sueño particular del lugar, invención que el ojo solar de Tario ensayó para expresar una práctica de espacio, y desde la cual concluye diciéndonos: «Cada lugar, como sus frutos, sus hábitos, sus aranceles, sus religiones y sus epidemias, dispone de sus fantasmas propios, personalísimos, nativos, peculiares de la tierra y del idioma, de sus crímenes y de su clima. [...] El fantasma local, idóneo, peculiar de la tierra y del idioma es aquello que... asumiendo los contornos de su cuerpo... se dispone a actuar por entre las sombras... en alegre recuerdo de la memorable hora en que usted y los demás mortales vinimos a este mundo de ventura»²¹.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M., *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Francia, Seuil, 1992.
- BUTOR, M., «Le voyage et l'écriture», *Répertoire 2, Œuvres complètes vol. III*, Francia, Éditions de la Différence, 2006, págs. 103-128 (1.ª edición 1974, *Répertoire IV*).
- CERTEAU, M. de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Francia, Gallimard, 1990 (1ª edición 1980).
- CESERANI, R., *Lo fantástico*, España, Visor, 1996.
- JACOB, C. y LESTRINGANT, F., «Les îles Menues», *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde*, París, Centre National de Lettres/Presses de l'École Normale Supérieure, 1981, págs. 13-19.
- TARIO, F., *Acapulco en el sueño* (con fotografías de Lola Álvarez Bravo), México, Sin pie de imprenta, 1951.
- «Entrevistas con Francisco Tario», *La noche*, J. Siruela (dir.), Girona, Atalanta, 2012, págs. 270-284 (1.ª edición 1969, *Oriente de Asturias*).
- WESTPHAL, B., *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Francia, Éditions de Minuit, 2007.

²⁰ F. Tario, *Acapulco en el sueño*, ob. cit., pág. 51.

²¹ *Ibid.*, pág. 40.

CAPÍTULO 36

Explorando el espacio en los textos fantásticos hispanoamericanos: *Aura* de Carlos Fuentes

JAIME OLIVEROS GARCÍA
Universidad de Huelva

Decía Fernando Aínsa, parafraseando a Gaston Bachelard que los espacios imaginados no eran espacios geométricos, más bien espacios vividos no solo en sus aspectos positivos, sino también en todas sus posibles formas, y que así es como la pertenencia a un espacio se forja¹. En pocas palabras, el espacio no es más geométrico que imaginado, en tanto que este será siempre percibido como subjetivo, cómodo, adecuado a cada ente que lo habita. Sin embargo, ciertos tipos de obras, tales como *Aura*, *La muerte de Artemio Cruz* y otras tantas, desafían esa relación espacio-habitante. A esa ruptura espacial nos referiremos como lo fantástico.

En este artículo vamos a responder a estas dos nociones, espacio y fantástico, aplicándolas a la obra de Carlos Fuentes, *Aura*. Así, estudiaremos la simbología de lo espacial en los escritos fantásticos primero ofreciendo el marco teórico por el que vamos a navegar y después aplicándolo, a modo de ejemplo, en *Aura*².

¹ F. Aínsa, «Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana», *Revista Del Cesla* núm. 17.1, 2000, págs. 61-69; disponible en revis-tadelcesla.com/web/files/Archivos_1_2000/RdC_1_23-37_AINSA.pdf

² Como bibliografía complementaria menciono: N. Bemong, P. Borghart, M. de Dobbeleer; K. Demoen, K. Temmerman y B. Keunen (eds.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010; É. P. González, «Metáforas del viaje en la narrativa de Alejo Carpentier», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Iberoamericana,

MARCO TEÓRICO

Para la definición de lo fantástico me adheriré, no al cien por cien pero casi, a la siguiente definición: «Concibo lo fantástico como una rajadura, una irrupción insólita de lo imposible en un mundo ficcional que funciona según las leyes físicas y regularidades de nuestro paradigma de realidad epocal... con la finalidad de desestabilizar y cuestionar la idea socialmente compartida de realidad»³.

La ventaja de la definición de Molina es que disecciona el término en un análisis casi socrático del conocimiento. Un paradigma es, a fin de cuentas, un ejemplo casi tan ilusorio como la ficción a analizar, no una supuesta realidad objetiva que aquí se revela: lo fantástico de *Aura* no es fantástico para el narrador, ni para Aura, ni para, según en qué interpretación, Felipe. Ni siquiera para una segunda lectura de lo escrito. Así lo mismo se produce con ese efecto de xenofobia literaria, entendiéndolo en su definición etimológica más literal. Además, otra ventaja es que se da pie a la subjetividad de la recepción, en la que la labor crítica y de elaboración textual recae principalmente en la persona lectora.

¿Qué entendemos, así, por fantástico? La premisa fácil y, quizá, antiacadémica sería ofrecer una definición por negación: lo fantástico es lo que en la lectura se entiende por fantástico. Lo fantástico es lo que culturalmente se acepta como lo fantástico. Lo fantástico es lo que, para Lacán, vemos en un espejo⁴ y reconocemos como lo otro. La difícil es, quizá, aceptar lo sesgado de cualquier definición del término. Concluyamos así esta primera sección aceptando la inabarcabilidad del término, pero dejando claro que su presencia permea casi Eliotianamente las nociones de Comunicación antes que el entendimiento. El término fantástico es fantástico en sí mismo. Ya lo decía Hazaiova en 2003, y citaba a Borges para ejemplificarlo: «Mis ojos percibían simultáneamente todas las cosas pero yo las describiré sucesivamente porque tal es la lengua»⁵. Lo raro se torna normal, lo normal, extraño. Realidad e irrealidad se confunden, y lo hermético pasa a ser

2010, formato digital: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xvi_cd_2.htm, (consultado el 15-11-2016).; M. Oh, «Representación de la realidad y concepto del tiempo en los ensayos de Carlos Fuentes, desde la fenomenología hermenéutica», *Sincronía*, núm. 70, Northwestern University, 2016; D. de Rycke, «La presencia de los mitos clásicos en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», Tesina de Maestría dirigida por E. Houvenaghel, Universiteit Gent, 2008-2009, lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/663/RUG01-001414663_2010_0001_AC.pdf (consultado el 15-11-2016).

³ R. Molina Gil, «De lo subatómico a lo inmenso: sobre la influencia de la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica en lo fantástico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 3, núm. 2, 2015, págs. 177-202.

⁴ D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1996, pág. 193.

⁵ L. Hazaiova, «Carlos Fuentes: tiempo, espacio y personajes del mundo de la novela y de la novela del mundo», en línea: <http://opacudea.udea.edu.co/query.php?787961> (consultado el 23-08-2016); J. L. Borges, «Evaristo Carriego», *Obras completas*, tomo I, Barcelona, Emecé Editores, 1989, pág. 115.

popular. Irracionalidad y racionalidad son la misma palabra y lo común se torna épico. Incluso aunque fuéramos capaces de discernir metafísicamente un espacio y un tiempo plural, perdería sentido su explicación en cuanto lo intentaríamos definir. Lo fantástico podría ser, en suma, cualquier interpretación del texto que rompa la noción, la expectativa, mediante recursos narrativos, textuales y/o metatextuales.

Llamamos espacio al conjunto de relaciones tópicas que se aplican en la lectura del texto, incluyendo elementos metatextuales a los que, incluso, se podría decir que los elementos textuales hacen referencia. Llamamos, así, análisis del espacio al estudio que realizamos de elementos cronotópicos de construcción del texto que aparezcan o no representados en los materiales físicos en los que la lectura se apoya para ello. Uno de los grandes juegos de la novela, y quizá un elemento fantástico, es la conversión del tiempo en espacio, y de la conjunción de ambos en Topos. Topos, definido ya en los setenta dentro del contexto de la topofilia, se entendía como «aquello ajeno a sí mismo que el ser humano identifica adscrito a una emoción»⁶, de acuerdo a la misma definición de Tuan, y la topofilia, entonces, como el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. Este concepto, difícil de capturar en palabras, se presenta así como algo vivo, efímero y presente, relativo por completo a la experiencia personal de cada persona. Dicho algo, de hecho, haría un énfasis, quizá excesivo, en los aspectos simbólicos del marco del cual el ser humano se rodea, y potenciaría una nota instintiva de pertenencia a dicho marco, o, a su vez, de apropiación del mismo. Sin embargo, la definición de Tuan de topofilia se queda corta. ¿Cuál sería la diferencia, a nivel simbólico entre el espacio, las artes y las ciencias en tanto en cuanto las tres marcan una relación epistemológica con el mundo? Mientras que las dos últimas agrupan disciplinas que pueden establecer dicha relación y, por tanto, construir un discurso, difícil es hacer lo mismo con algo que se funda y pertenece a sí mismo. El espacio, así, deja de ser un escenario para convertirse en su propio discurso para los entes que lo habitan. De esta manera, la definición de Tuan carece de dimensión filosófica, primando el instinto natural frente al instinto racional, por llamarlo de alguna manera. Esto, para el análisis de una obra literaria resultaría incompleto, salvo que basáramos dicho análisis en un ejercicio de empatía y de correlación lectora-protagonista.

Como ya se ha advertido, la dimensión del ser humano es únicamente espacial. Así, la persona se tiene que definir en términos de ser espaciante: «El que “espacia”, el que habitando “abre” el espacio»⁷. Habitar sugiere, en su raíz cognitiva, un sentimiento de afiliación y pertenencia. De ahí el término topofilia. Aquí

⁶ Y. F. Tuan, *Topophilia*, Columbia University Press 1974; traducción propia.

⁷ C. M. Yory García, *Topofilia, Ciudad y territorio: una estrategia pedagógica de desarrollo urbano participativo con dimensión sustentable para las grandes metrópolis de América Latina en el contexto de la globalización: «el caso de la ciudad de Bogotá»: memoria para optar al grado de doctor*, Tesis Doctoral, Madrid, Servicio De Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, (2003) 2004, <http://eprints.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26725.pdf> (consultado el 15-11-2016). También C. M. Yory, *Topofilia o la dimensión poética del habitar*, Bogotá, CEJA-COLCIENCIAS, 1998.

otorgamos el valor óntico al Topos: ¿con qué nos afiliamos? ¿Cuál es la ligazón entre la primera definición que hemos dado y la nueva que estamos otorgando? Ambas preguntas han de contestarse en conjunto: debemos, así, definir a la vez Topos y la filiación humana al mismo.

Topos es un concepto abstracto que ejerce cierta influencia sobre el cuerpo que se encuentra en él. Yory lo define con las siguientes características:

- a) «El concepto de Topos no es indeterminado pues, si lo fuera, sería indiferente para un cuerpo determinado estar o no en un lugar determinado»⁸. Es por esto que el Topos es abstracto, pero no indeterminado, ya que este es invariablemente codependiente del cuerpo habitante.
- b) «Aunque Topos se encuentre determinado, no está determinado para cada objeto, sino para “clases de objetos”»⁹. Topos es, en pocas palabras, un hiperónimo indisoluble en partes.
- c) «Topos es una propiedad de los cuerpos que no es forma, ni materia, ni causa eficiente, ni finalidad. No es tampoco substrato, pues sería equivalente al “receptáculo” platónico o algo semejante a él»¹⁰. El Topos no es físico, sino una concepción óntica vinculada a un cuerpo. De una manera holística y Gestáltica el ser humano concibe que *el todo es mayor que la suma de las partes*. La Cognición social, más particularmente autores como Valera¹¹ o Van Dijk¹², ha prestado mucha atención a esta característica durante la última década.
- d) «A pesar de que Topos sea una propiedad de los cuerpos, ello no significa que el cuerpo arrastre consigo “su” Topos. Así, Topos no es algo análogo al cuerpo, ni algo enteramente ajeno a él»¹³. El Topos existe porque existe un cuerpo, pero podría mutar ajeno a él.
- e) «Topos se define como un modo de “estar en”»¹⁴. El Topos es un modo, una propiedad y algo abstracto. No sería correcto plantear que se está en un Topos, sino que el Topos es la manera de relacionarnos con el lugar.
- f) «Topos es comparable a una vasija, siendo así esta (sic) un Topos transportable»¹⁵. El Topos no es estático.
- g) «Topos puede definirse, entonces, como el primer límite inmóvil del continente, como el límite del cuerpo continente»¹⁶. Es, así, la barrera entre cuerpo y persona, entre lo físico y lo óntico.

⁸ C. M. Yory García, *Topofilia, Ciudad y territorio*, ob. cit., pág. 377.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ S. Valera, *El simbolismo en la Ciutat. Funcions de l'espai simbòlic urbà*, Tesis doctoral no publicada, 1993.

¹² T. A. Van Dijk, «Social Cognition and Discourse» *Handbook of Language and Social Psychology*. University of Amsterdam, The Netherlands, 1990, págs. 163-183.

¹³ C. M. Yory García, *Topofilia, Ciudad y territorio*, ob. cit., pág. 378.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*

Así, mediante un modo de relación con dicho espacio, aparece también la validez, la voluntad del ser humano de taxonomizar dichos espacios basándose en sus propias percepciones del mismo (en su Topos). Surge de ahí la necesidad de defenderlos, de amarlos, de otorgarles un valor u otro, imaginarios o reales, que acaban por convertirse en valores dominantes. El espacio percibido por la persona no es un espacio geométrico. Es un espacio vivido, habitado en todas las dimensiones que la imaginación humana le permita, tal y como Bachelard infiere¹⁷.

El mismo problema que teníamos con el término de lo fantástico aparece aquí, en el Topos. Su aparición carece de sentido a nivel universal. Lo fantástico es, metafóricamente, un Topos, un modo de relacionarse con el espacio al que la lectura hace referencia y al que sólo se puede acceder mediante ella.

EL MARCO TEÓRICO APLICADO: *AURA*, DE CARLOS FUENTES

De *Aura* —la historia de la relación entre Felipe un joven historiador contratado por una viuda, Consuelo, para reordenar las memorias del difunto, y *Aura*, la sobrina de esta, que pronto se descubre que está en el centro de una serie de circunstancias de carácter ritualístico, mágico o religioso, y de la relación entre Consuelo y *Aura*— se han dicho infinidad de cosas. Entre otras, que esta novela presenta un espacio ageográfico, con límites variados o múltiples, atendiendo a los niveles de realidad que se analicen en su lectura y que nunca llegan a *topizar*, si se permite esta nueva acepción, ya que impiden que la usuaria o lectora se sienta afiliada a la lectura, o más bien mantiene la ambivalencia del estar y no estar. Funciona, así, como ese espejo al que hemos hecho previamente mención, si es que la persona que lee está, a efectos, en pañales con la lectura: «Nuestra fantasía nos permite crear una nueva novela, propia, ya que «el libro es un espejo que refleja el rostro del lector»¹⁸. Así como el reflejo de nuestra cara en el espejo nos completa (aunque se me ocurre preguntar qué es lo que vemos), así nosotros completamos la faz o existencia de la novela y creamos un conjunto de tiempos y espacios que convierten la novela en una entidad inagotable»¹⁹.

Sin embargo, o quizá, por esto mismo, la preocupación con el eje espacial es notable. La cuarta frase de la obra ya incluye nociones acerca del espacio, y que deja clara una espacialidad pública. Felipe no lee el anuncio en su casa, sino en «un cafetín sucio y barato»²⁰. En la ciudad. En realidad, todo el primer capítulo ya va intuyendo estas nociones de las que previamente hemos hablado. Los detalles en los que la narración se detiene antes de que entre en la casa

¹⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1957.

¹⁸ C. Fuentes, *Tiempos y espacios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

¹⁹ L. Hazaiova, ob. cit.

²⁰ C. Fuentes, *Aura*, J. Salvador (ed.), Barcelona, Libros Del Zorro Rojo [Propuesta Editorial], 2014.

sugieren una búsqueda de elementos espaciales a los que Felipe se pueda referir, sean reales o simbólicos. En otras palabras, tratar de habitarla. Esta forma de construcción de identidad, inherente a la minimización del individuo en la ciudad, se explora más en profundidad en los análisis de la ciudad que Yory García hizo en 2003. Sin embargo, y dado que la novela apenas le dedica dos o tres páginas (es posible que ejemplificando esa falta de identidad), y en oraciones como «Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas»²¹, que dejan entrever, como mínimo, procesos de descodificación y recodificación del espacio, en este análisis nos centraremos en la casa. En un ensayo sobre la arquitectura aural, en la que priman lo oído frente a lo visto, se decía:

La arquitectura se preocupa del diseño, arreglo y manipulación de las propiedades físicas del espacio... Cuando se escogen y se combinan los materiales, los colores y las formas, la arquitectura corporeiza un mensaje artístico en estructuras que somos capaces de ver, oír y sentir. Como poetas, profesionales de la arquitectura comunican su visión del mundo con un vocabulario de elementos espaciales que muchas veces contienen significado simbólico referente a su cultura. Aunque muchos sentidos son los que contribuyen a la formación de la experiencia interna de una realidad externa, la contribución que hace el oído varía mucho entre individuos y culturas.²²

Como un arquitecto, Carlos Fuentes nos presenta un espacio en el que prima lo aural sobre lo visual: Ya que Felipe no *puede ver*, salvo en su habitación («el tapete de lana rojo, los muros empapelados, oro y oliva, el sillón de terciopelo rojo, la vieja mesa de trabajo, nogal y cuero verde, la lampara antigua, de quinqué, luz opaca de tus noches de investigación, el estante clavado encima de la mesa, al alcance de tu mano, con los tomos encuadernados»²³) o salvo que esté con Aura o con Consuelo («Cruzan el salón: muebles forrados de seda mate, vitrinas donde han sido colocados muñecos de porcelana, relojes musicales, condecoraciones y bolas de cristal; tapetes de diseño persa, cuadros con escenas bucólicas, las cortinas de terciopelo verde corridas»²⁴), está forzado a dejarse llevar por el oído. En una suerte de Daredevil mexicano, Felipe, o quizás la narración, nos guía casi por el oído a través de una construcción aural, en la que la oscuridad se traduce en silencio, y el silencio en la lejanía del mundo corriente. Si todavía no éramos conscientes de ello, este primer mensaje en el que prima el oído sobre la vista sugiere un cambio de paradigma. La novela, así, hace una breve introducción a un lugar en el que *nada* parece lo que es. Este pequeño juego, que se irá llevando a cabo mediante la pérdida de nociones que tanto la lectora de la obra como Felipe (a quien la narración

²¹ *Ibíd.*, pág. 16.

²² B. Blesser, y L. R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge, MA, MIT, 2007, pág. 3; traducción propia.

²³ C. Fuentes, *Ob.*, cit., págs. 5-6.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 12.

constantemente evoca; otro juego formal) consideran culturalmente obvias, tales como el tiempo (recordemos «No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir»²⁵), posesión («los brazos apretados alrededor de tu almohada: tu almohada que no es tuya; nada es tuyo...»²⁶) o identidad («Y la fotografía de Aura, de Aura con sus ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles, reclinada sobre esa columna dórica, con el paisaje pintado al fondo ... y la fecha de 1876, escrita con tinta blanca ...»²⁷, cuya ruptura culmina con la muestra de la tercera foto: «Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú»²⁸). En este lugar, en esta casa, que algunas críticas han relacionado con un organismo vivo —esto es, el cuerpo—, la percepción cultural se desvanece en pos de una topofiliación individual. Esta última noción subvertida, la identidad, adquiere mayor relevancia para el análisis si aceptamos que una fotografía es espacio atemporal: el momento en el que Felipe descubre cómo su espejo identitario se rompe en pedazos es cuando más consciente es de que el tiempo es irrelevante. Ahí acepta resolutivamente que Aura es/fue/será y no es/fue/será Consuelo, que él es/fue/será y no es/fue/será el General.

Todo este cuestionamiento del Topos es lo que construye el efecto fantástico. Mediante una separación de Felipe y su modo habitual de ver el mundo, de adecuarse a su espacio, Felipe, junto con la lectora de la pieza, es forzado a reconstruirse. Perdemos el pie, salimos de nuestro modo de ver las cosas, y en ello mutamos. Mutamos la percepción, mutamos el modo, y deconstruimos y reconstruimos de nuevo. Abrimos los ojos y perdemos la falta de visión. «Hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase, tea tapada por las nubes, los oculte a ambos, se lleve en el aire, por algún tiempo, la memoria de la juventud, la memoria encarnada —Volverá Felipe. La traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar»²⁹.

Es importante, a colación de este regreso, hablar en profundidad sobre él, que bien podría aplicarse metanarrativamente, ya que, tal y como se ha sugerido, la noción de lo fantástico es esencialmente cronotópica, y por tanto, inevitablemente efímera. Ella misma se deconstruye en su calidad de agente disruptor y recreador. Trevarthen dice algo al respecto:

²⁵ *Ibíd.*, pág. 56.

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.*, pág. 75.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.*, pág. 78.

Hay una paradoja o desconexión entre el proceso creativo o generativo corporeizado por un lado y la sustancia creada u objetos con valor cultural —tales como herramientas o escritos— por otro. A pesar de la dependencia que un significado puede tener sobre una expresión corporeizada de un sentimiento imaginativo, tanto para su creación como para su apreciación, una vez se convierte en un ente metafórico, empieza a abandonar el cuerpo, a tomar un poder significativo etéreo, eterno y sin vida. Se convierte en la «cosa» simbólica. El símbolo puede ser un objeto, manchas en papel, un coche, un patrón electrónico en un ordenador... Los significados lógicos de los símbolos, pese a estar hechos explícitamente por acción humana, no tienen cuerpo... A su vez, los símbolos y otras herramientas no tienen significado sin el entendimiento corporeizado y vivo. Están muertos. Cualquier forma significativa debe ser analizada por una mente educada para «reencarnarse en ideas», pensamientos, opiniones y acciones³⁰.

En clave de símbolos, Trevarthen propone que el Topos, conjunto simbólico de pertenencia a un espacio, se reconstruye en cada ocasión una vez se es consciente de que hace falta. Así, se propone que la denominación de fantástico se aplique no a las obras, sino a interpretaciones socioculturales de las mismas, a los textos. Esto, lejos de plantear un problema de categorización, induce a la crítica a ser consciente de su propia pertenencia cronotópica. No es frugal, sino pertinente.

Concluimos ya con una idea sencilla. *Aura*, de Carlos Fuentes, se puede interpretar en clave topofílica, siempre y cuando entendamos que la topofilia ha de estar fundamentada en un proceso óntico y ontológico sobre nuestra relación del mundo, esto es, que el Topos funciona como barrera entre lo ontológico y lo epistemológico, siendo nuestro medio de encarar la realidad. Así, esta obra adquiere el componente fantástico en su ruptura del Topos, tal y como mencionábamos al principio, haciéndonos plantearnos nuestro propio Topos enfrentándonos de cara, que diría Roas, a la fragilidad de nuestra percepción. «Lo fantástico es un abismo sin retorno»³¹, y, como tal, es destructor de un Topos... y constructor de un segundo, ya que nuestra percepción no simplemente se deconstruye, sino que se vuelve a configurar gracias a ello. Desde aquí, desde este punto, podríamos expandir nuestras miras y plantearnos, por ejemplo, un análisis de lo fantástico en clave de topofilia en otros textos hispanoamericanos, o barrer esa frontera y buscar otra, analizar esta relación desde otra perspectiva... Este trabajo es una mera exploración al tema.

³⁰ C. Trevarthen, «Embodied human intersubjectivity: imaginative agency, to share meaning». *Journal of Cognitive Semiotics*, vol. 4, núm. 1, 2012, pág. 38, pure.au.dk/portal/files/47918899/issue4.1_final.pdf; traducción propia.

³¹ Citado en A. López Fernández, y R. Molina Gil, *Dice la verdad quien dice sombra: verdades fantásticas y sombras grotescas en la poesía del siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F., «Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana» *Revista Del Cesla* núm. 17.1, 2000, págs. 61-69.
- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1957.
- BEMONG, N.; BORGHART, P.; DE DOBBELEER, M.; DEMOEN, K.; TEMMERMAN, K. y KEUNEN, B. (eds.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010.
- BLESSER, B. y SALTER, L.R., *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge, MA, MIT, 2007.
- BORGES, J. L., «Evaristo Carriego», *Obras completas*, tomo I, Barcelona, Emecé Editores, 1989.
- EVANS, D., *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1996.
- FUENTES, C., *Aura*, J. Salvador (ed.), Barcelona, Libros del Zorro Rojo [Propuesta Editorial], 2014.
- *Tiempos y espacios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- GONZÁLEZ, E. P. «Metáforas del viaje en la narrativa de Alejo Carpentier», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Iberoamericana, 2010, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xvi_cd_2.htm (consultado el 15-11-2016).
- HAZAIOVA, L., «Carlos Fuentes: tiempo, espacio y personajes del mundo de la novela y de la novela del mundo», en línea: <http://opacudea.udea.edu.co/query.php?787961> (consultado el 23-08-2016).
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Á. y MOLINA GIL, R., «Dice la verdad quien dice sombra: verdades fantásticas y sombras grotescas en la poesía del siglo XX», *II Día Mundial de la Poesía UCM*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- YORY GARCÍA, C. M., *Topofilia o la dimensión poética del habitar*, Bogotá, CEJA-COLCIENCIAS, 1998.
- YORY GARCÍA, C., «Topofilia, Ciudad y territorio: una estrategia pedagógica de desarrollo urbano participativo con dimensión sustentable para las grandes metrópolis de América latina en el contexto de la globalización: “el caso de la ciudad de Bogotá”», memoria para optar al grado de doctor, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, (2003) 2004, <http://eprints.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26725.pdf> (consultado el 15-11-2016).
- MOLINA GIL, R., «De lo subatómico a lo inmenso: sobre la influencia de la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica en lo fantástico», *Brunal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 3, núm. 2, 2015, págs. 177-202.
- OH, M., «Representación de la realidad y concepto del tiempo en los ensayos de Carlos Fuentes, desde la fenomenología hermenéutica», *Sincronía*, núm. 70, Northwestern University, 2016.
- RYCKE, D. DE, «La presencia de los mitos clásicos en los pasos perdidos de Alejo Carpentier», Tesina de Maestría dirigida por E. Houvenaghel, Universiteit Gent, 2008-2009, lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/663/RUG01-001414663_2010_0001_AC.pdf (consultado el 15-11-2016).

- TREVARTHEN, C., «Embodied human intersubjectivity: imaginative agency, to share meaning», *Journal of Cognitive Semiotics*, vol. 4, núm. 1, 2012, págs. 6-56, pure.au.dk/portal/files/47918899/issue4.1_final.pdf
- TUAN, Y., *Topophilia*, Columbia University Press, 1974.
- VALERA, S., «El simbolisme en la Ciutat. Funcions de l'espai simbòlic urbà», tesis doctoral no publicada, 1993.
- VAN DIJK, T. A., «Social Cognition and Discourse» *Handbook of Language and Social Psychology*. University of Amsterdam, The Netherlands, 1990, págs. 163-183.

CAPÍTULO 37

Los espacios distópicos como una única salvación de lo real

CRISTIAN CUENCA POZO
Universidad de Murcia

A lo largo de su historia, la literatura latinoamericana ha ido evolucionando siempre a raíz del binomio civilización-barbarie, una contraposición que de algún modo ha marcado un punto de inflexión prolongándose durante todo su espacio-tiempo. Así pues, en cierta medida, partiremos de dicha oposición para explicar el nacimiento del fenómeno que abarcaremos a lo largo del trabajo. Hoy todo es civilización y barbarie en Latinoamérica¹, y lo ha sido siempre, desde mucho antes de que Colón llegara a América, es decir, ya había civilización y barbarie en la cultura prehispánica, y hubo también en la época colonial, y habría en la época virreinal, y en las independencias y a lo largo de todo el siglo xx hasta hoy. Sin embargo, lo que a nosotros nos interesa es analizar ese ambiente hostil en el cual desembocó todo esto en la segunda mitad del siglo xx. En otras palabras, no nos interesan tanto los orígenes, como sí lo harán su desarrollo y su final.

Para ello, partiremos del concepto negativo distópico para darnos cuenta de que la única salvación posible siempre será la muerte estableciendo antes la acepción clave del concepto de utopía. Estrella López Keller² se refiere a ese no lugar cuyo valor dominante reside en la armonía de esa sociedad que tiene una organización perfecta. Por el contrario, Frederic Jameson se fija en la otra

¹ D. F. Sarmiento, *Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 1990.

² E. López Keller, «Distopía: otro final de la utopía», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, núm. 55, 1991, pág. 7-23.

cara de la moneda y entiende la utopía como «la versión de la “raíz de todos los males”»³. De este modo, nos atreveríamos a decir que todo es civilización y todo es barbarie, pero todo también es utopía y todo también distopía.

En los siguientes puntos vamos a intentar salvar a los personajes de algunas de las mejores novelas escritas en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo xx, cuyas vidas están encerradas en ciudades fantasmas: Macondo en *Cien años de soledad*, Santa María en *El astillero*, Comala en *Pedro Páramo* y México en *La región más transparente*.

Así pues, la importancia de cada ciudad fantasma reside en la acción causa y efecto, es decir, como sucedió lo que sucedió, la utopía se transforma en distopía desde el fracaso social. En cada una de las historias hay una irremediable esfera fragmentada en tres partes dividida cada una por el tiempo y el espacio. De esta manera, cada parte simboliza el pasado, el presente y el futuro de un espacio que un día existió, de un espacio que en su momento actual existe y también un espacio que por algún motivo dejará de existir. Es entonces en ese cambio intermedio donde la utopía se convierte en distopía. Pues en un tiempo pasado no había nada, solo la oscuridad. De repente un día de hizo la luz y nació la utopía y esa idea perfecta de organización social y política. Pero a través de un error en las coordenadas espaciales y temporales, pues la causa de dicho fracaso reside en que alguien estaba en el momento erróneo en el espacio erróneo, si no, jamás hubiera eclosionado la distopía.

A continuación estudiaremos estos casos en las novelas que ya hemos citado antes. La primera ciudad que trataremos será Macondo, ese universo sempiterno creado por Gabriel García Márquez que nace y muere con la matriarca Úrsula. De Macondo nos detendremos en cuatro puntos que creemos que son fundamentales para entender la concepción distópica que vive en sus cimientos. En primer lugar hablaremos sobre el motivo del incesto como condena circular, en segundo lugar hablaremos sobre la ciudad vacía, en tercer lugar hablaremos sobre Macondo como metáfora bíblica y en cuarto lugar hablaremos sobre Macondo como una alegoría de América en toda su civilización y en toda su barbarie.

Así pues, es el motivo del incesto la única realidad que circula por toda la obra. Desde la primera página nos damos cuenta del miedo que existe entre José Arcadio y Úrsula, ya que se enamoran siendo primeros hermanos. De este modo, viven preocupados por tener un hijo con cola de cerdo. Esto no sucede; sin embargo, el miedo del incesto recorrerá cada página de la obra y cada acto en Macondo engendrado por la matriarca. Tenemos pues desde la creación de la familia y de Macondo la propia condena con la unión entre José Arcadio Buendía y Úrsula. Estos adoptarán a Rebeca, quien se enamorará del hijo mayor, José Arcadio. No es propiamente incesto, pero sí que viven en una relación desaprobada totalmente. Por otra parte, la hija de los Buendía, Amaranta, se enamora en cierto modo de su sobrino Aureliano José, y este amor nace de haberlo criado como si fuera su madre. El amor que siente Aureliano José sí que

³ F. Jameson, «La política de la utopía», *AdVersuS*, vol. 3, núm. 6-7, 2005.

es incestuoso, pues de algún modo recae sobre él el mito de Edipo. Por último, la familia culmina su estirpe con el acto consagrado entre Amaranta Úrsula y su sobrino Aureliano. Al contrario que el ya mencionado amor entre Aureliano José y Amaranta, que no llegó a consumarse, sí lo hace el que se da entre Amaranta Úrsula y Aureliano, desencadenando el fin de la familia Buendía con su hijo cola de cerdo, el mismo que nació con el miedo de sus tatarabuelos y el mismo que murió devorado por las hormigas.

Una vez que hemos visto cómo se condena la familia a sí misma, veremos Macondo desde una panorámica ficcional. ¿Dónde está Macondo? ¿Qué es Macondo? Macondo fue construida a orillas de un río, al oeste de Riohacha, separada por una sierra. Al sur limita con las ciénagas y al oeste también se hallaba la Ciénaga Grande. Al norte, una expedición liderada por José Arcadio Buendía se encontró con un terreno llano, pero después de caminar mucho encontraron agua. Por lo que se llegó a pensar que Macondo estaba rodeada por agua. Realmente, Macondo es un infierno sobre la Tierra. Macondo es una ciudad fantasma donde solo habitan personajes vacíos, personajes que vienen, pero no para quedarse, pues tarde o temprano se irán. Los mismos fundadores de la ciudad acabaron con su existencia. Los Buendía llegaron solos y murieron solos en un ambiente hostil totalmente distópico. Nadie logra salvarlos, solo la muerte.

Después de esto, nos centraremos en Melquiades, ese gitano que llega a la ciudad y sin que nadie le dé importancia, deja unos papeles en un idioma que nadie entiende. Pero efectivamente, eran más importantes de lo que se pensaba. Aureliano consiguió descifrar su contenido y se dio cuenta del poder bíblico sobre el que recaía en el manuscrito. Todo él era la historia de la familia y de Macondo. De forma desordenada, llegaba a tratar el viaje al glacial de José Arcadio Buendía y su hijo José Arcadio hasta cómo las hormigas devoraban a cola de cerdo. Todo el manuscrito es un génesis y un apocalipsis. El manuscrito encierra a través de la sabiduría de Melquiades la histórica distópica de Macondo.

Por último, únicamente añadiremos que los cien años de soledad funcionan como una alegoría de la historia de América, es decir, de la historia de los quinientos años de América. En el manuscrito estaba escrito y García Márquez lo trae muy bien a colación, ya que son los miembros de la familia los que acaban con Macondo y con ellos mismos. Al y fin y al cabo, la intención del autor es que nada se vuelva a repetir. La distopía se queda encerrada en la metáfora perfecta macondiana, «porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra»⁴.

Y llegamos a Santa María, esa ilusión ficticia que nace de Juan Carlos Onetti. El escritor uruguayo parte de un microuniverso que es el astillero para crear una visión panorámica del universo total que es Santa María. Para explicar este motivo, diremos que la ciudad de Santa María se comporta como una distopía catastrófica a lo largo de toda la novela de *El astillero*.

⁴ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2012, pág. 550.

De algún modo, se da una catástrofe brutal a lo largo de toda la novela. Cuando llega la noche al principio, el lector es capaz de ver el final de las cosas. Se da cuenta de que hay dos realidades marcadas por un antes y un después; no obstante, no encuentra salvación alguna más allá de lo real. Una vez que se ha hecho la noche, ni la luz del sol podrá volver a iluminar los espacios distópicos que refleja el autor en toda la novela.

¿Por qué decimos que toda la novela es una catástrofe? Si nos damos cuenta, el leitmotiv total de la novela es el astillero, ese espacio sobre el que reparan los barcos que, además, les sirve a los personajes para crear una trama sucia e indestructible. Si el puerto de Santa María es el no lugar o, en otras palabras, ese espacio de tránsito que le otorga a las personas reales el poder de viajar de un lugar a otro, también es el purgatorio definitivo donde cada alma puede cambiar de una realidad a otra, escapando de Santa María para ir a cualquier realidad posible fuera de esta y poder salvarse en un paraíso perfecto o volver atrás y seguir deambulando en el infierno hasta ser juzgado por sus habitantes. Así pues, el astillero se convierte en las entrañas más terribles del infierno de Santa María.

Por lo tanto, igual que en Macondo, tenemos en Santa María otro nuevo infierno sobre la Tierra. Sin embargo, este espacio es distópico por otras cuestiones marcadas desde un principio por su nivel catastrófico. Esto es que hay un desastre circulando por toda la obra que afecta negativamente a la vida de los personajes destruyendo toda la ciudad y toda la sociedad de Santa María. De esta manera, nunca podrá haber un equilibrio entre el día y la noche, pues inevitablemente la noche va absorbiendo los sentimientos malditos de sus personajes.

Nos enfrentamos a estos que hemos anunciado desde un principio: personajes vacíos en espacios fantasmas. Aquí la sociedad y el ambiente hostil se comen literalmente las almas de los personajes. El tiempo será gravemente el tótem que les ayudará a diferenciar lo que es real de lo que no, pues se sentirán atrapados en la ciudad sin poder escapar. Y es que al final se darán cuenta todos los personajes de que nadie puede escapar del lugar del que vienen: el infierno.

[...], a la soledad, al espacio y a la ruina. Juntó las manos en la espalda y volvió a escupir, no contra algo concreto, sino hacia todo, contra lo que estaba visible o representado, lo que podía recordarse sin necesidad de palabras o imágenes; contra el miedo, las diversas ignorancias, la miseria, el estrago y la muerte⁵.

De esta manera, la siguiente parada en nuestro viaje es el tercer infierno sobre la Tierra que hemos nombrado antes y quizás el más claro de todos, pues todo lector ve en *Pedro Páramo* una alegoría perfecta de *La divina comedia* de Dante. En esta ocasión, Juan Preciado llega a Comala en busca de su padre y tendrá que pasar por una serie de circunstancias que le llevarán a plantearse realmente por qué ha realizado dicho viaje.

⁵ J. C. Onetti, *El astillero*, Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve, 1978, pág. 40.

En *Pedro Páramo* varios son los elementos que nos incitan a pensar el por qué este micro universo se convierte en distópico desde la página primera. El primero de ellos sin lugar a dudas es el papel del *psicopompo*. Para que se produzca el viaje de una realidad a otra tiene que haber un guía, en *La divina comedia* es Virgilio, quien acompaña a Dante por lo más profundo del infierno y luego le ayuda a llegar al purgatorio; en *Pedro Páramo* es Abundio: «Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja»⁶.

¿Qué se encuentra nuestro viajante? Una ciudad desolada, humeante, acalorada, vacía y fantasmal. Solos los murmullos son los únicos compañeros que tendrá Juan Preciado en su aventura por los infiernos. De este modo, irá paso a paso y se los encontrará uno a uno para que estos le cuenten la historia. Asimismo, con la historia que le irán contando será capaz de conocer a su padre Pedro Páramo y cómo llegó a convertirse en el patriarca más poderoso y malévolo de toda Comala. Sin embargo, tuvo sus excusas para transformarse, ya que le arrebataron lo que más quería: a Susana. Una vez que se la quitan de las manos, la tiranía de Pedro Páramo se hace presente en toda la ciudad. Es entonces cuando Comala se convierte en ese infierno en la Tierra, pues absorbe todas las almas de la ciudad para hacerse con todo el poder de su micro universo. De aquí en adelante, Pedro Páramo lleva la marca y será el próximo Lucifer sobre la Tierra.

Por otra parte, hallamos en Comala esas tres esferas dantescas para hacer de otra ciudad fantasma la distopía perfecta y cerrada. La continuidad del infierno está presente a lo largo de toda la obra, pero el momento en el que Pedro Páramo prefiere el amor por Susana que cualquier otra cosa en el mundo puede ser catalogado como purgatorio. Sin embargo, la muerte de esta le lleva a condenarse por completo. Esa única salvación de Susana era el paraíso, esa última esfera que tiene al alcance de las manos pero la pierde. Es juzgado por completo y es arrojado de nuevo al infierno, donde él mismo se convertirá en el rey del averno.

Los murmullos inundan toda la novela y con esto los fantasmas cumplen su protagonismo en la misma. El terror ficticio es el elemento esencial dentro de la ciudad, pues junto a todo lo que ya hemos citado, el tiempo se paraliza y caen todos ellos desde una franja temporal hacia la nada que es el vacío que inunda en las calles de Comala. En esta distopía más que en ninguna otra podemos llegar a ver el crimen novelístico por parte del autor hacia sus personajes, pues donde hay incesto, violencia, poder y crímenes, siempre habrá personajes vacíos en espacios fantasmas.

Por último, llegamos a la parada definitiva, el cuarto infierno sobre la Tierra. Nuestra intención aquí es explicar por qué el México de Carlos Fuentes se convierte en la región más transparente. De forma preliminar, podemos aventurarnos a decir que el título es ya una primera muestra de ese infierno del que hablamos, pues la región más transparente sobre la Tierra es aquella ciudad vacía e invisible, también fantasma, que nadie quiere encontrar, ni puede, aunque quiera, porque si lo hace caerá en lo más profundo de sus entrañas y se verá condenado a no

⁶ J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Bibliotex, 2001, pág. 11.

poder salir. Lo mismo que encontrábamos en Macondo, Santa María y Comala sucede aquí, en el México de Carlos Fuentes.

En *La región más transparente* trae a colación la frase que pronunció Alexander von Humboldt al referirse al valle de la Ciudad de México, aunque ya fue utilizada por Alfonso Reyes en *Visión de Anáhuac* en 1917⁷. En otras palabras, al igual que Comala, la Ciudad de México que nos dibuja Carlos Fuentes es ese lugar tenebroso que te encuentras cuando llegas a aquel valle. Tras un descenso, el viajero es capaz de ver toda la región invisible para el resto de la humanidad, por su situación geográfica y como alegoría existencial. El infierno se encuentra al pasar el valle.

En esta Ciudad de México alegórica podemos ver dos rasgos distópicos muy claros que nos plantea el estudioso Asher Gutkind (2015): el ritmo de la agresión y el cementerio de la soledad. Así pues, es evidente que la agresión en el México de Carlos Fuentes va a ser algo más que un leitmotiv. Juan Rulfo ya lo demostró muy bien con Comala, pero la realidad mexicana de estos años no necesitaba metáfora distópica, ya que la propia sociedad la estaba viviendo. La Revolución Mexicana estuvo en marcha durante muchos años y esto se convirtió en un motivo totalmente clave para la escritura de estos escritores. Carlos Fuentes enseña a su lector cómo la ciudad es la verdadera protagonista y cómo el ritmo de la agresión es continuo.

Por otra parte, hay que señalar que el escritor mexicano quiere destacar el tiempo posrevolucionario para enseñar cómo la Revolución no hizo ningún bien a la sociedad mexicana. He aquí el fracaso anteriormente anunciado, todos los revolucionarios veían un final del túnel utópico; sin embargo, nadie consiguió lo que quería, todos sufrieron, la auténtica realidad mexicana se convirtió en una agonía, en una agresión y en una distopía total. Solo había muerte y destrucción en la Ciudad de México. De ahí que utilicemos a Gutkind para hablar de cementerio de la soledad, citando también a Octavio Paz y *El laberinto de la soledad* y al ya tratado Gabriel García Márquez y *Cien años de soledad*. Pues en América, ya sea en un país o en otro, la soledad va a estar totalmente ligada a la utopía, ya que si hay soledad significa que un día hubo un grupo que luchó por algo para el pueblo; no obstante, al fin y al cabo, la guerra siempre acaba con muerte y con lo que tanto nos importa aquí y ahora: la soledad. «Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire»⁸.

En definitiva, hemos visto cómo el infierno se revela en los espacios distópicos de cuatros de cuatro de las mejores novelas de la literatura latinoamericana del siglo xx. Espacios vacíos, personajes fantasmas, murmullos, no lugares. Todo esto convierte a los cuatro autores en los verdaderos jinetes del apocalipsis sobre la Tierra. Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Juan

⁷ V. Quiriarte, «El nacimiento de Carlos Fuentes», en Carlos Fuentes. *La región más transparente*, México, Alfaguara, 2008, págs. 39-60.

⁸ C. Fuentes, *La región más transparente*, México, Alfaguara, 1998, pág. 510.

Rulfo y Carlos Fuentes son a nuestro parecer cuatro gigantes que juegan como nunca con el concepto de utopía.

Pero de algún modo esto no acaba aquí. Somos conscientes de ello y sabemos, y queremos creer, que hay muchos otros autores que han interpretado su propio universo distópico y le han dado, asimismo, otro significado y otras reglas diferentes. Aun con el mismo trasfondo oscuro y sucio, lo han llevado a la práctica de otra manera.

Durante todo el siglo xx y ya en el xxi se han encontrado muchos escritores que han seguido el legado que les han dejado estos cuatro gigantes. En el siglo xx, por ejemplo, también podríamos señalar a muchos otros referentes y contemporáneos de estos cuatro autores que hemos citado como Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* o Augusto Roa Bastos en *Yo, el Supremo*. No obstante, ya en el siglo xxi, todas estas geopoéticas distópicas pueden encontrarse todas juntas en un lugar alejado del mundo y que reúne todos estos motivos, pero además lo amplía al universo del presente con una visión hacia el futuro. Nos referimos a la novela *Iris* de Edmundo Paz Soldán.

Este último apartado del trabajo nos incita a pensar: ¿Hacia dónde nos dirigimos ahora? Después de haber visitado Macondo, Santa María, Comala y Ciudad de México, ¿Ahora qué? Ahora Iris. Ese lugar futurista que no se sabe concretamente si se trata de una isla o un planeta es un conjunto global de todo el universo macondiano, de todo el universo santamariense, de todo el universo comalense y de todo el universo mexicano. Quien ha visitado Iris se ha dado cuenta de que Iris es la auténtica geopoética sobre la que se concentran todos los micro universos ya tratados. En Iris hay mucha crueldad, soledad, muerte, guerra, desamor, dolor, oscuridad, nubosidad, tristeza, agonía, suciedad... La gente que viaja a Iris, viaja al infierno, a su condena, al centro del averno.

Así pues, viajar a Iris es viajar a cada uno de los espacios que hemos tratado a lo largo del artículo. Tras una larga espera pensamos que ha merecido la pena y ahora podemos afirmar que el número de infiernos que hay sobre la Tierra es infinito, y para conocerlos todos hay que viajar a cada uno de ellos y así adentrarse en las entrañas de sus universos. Una vez en su interior, como los protagonistas de sus obras, la única salvación posible será la muerte, porque el guía nos conducirá, pero no nos dejará salir, ya que forma parte del infierno del que viene, al que da vida con nuevas almas. Los espacios distópicos como una única salvación de lo real implica que solo hay una salvación posible: la muerte. Una vez dentro, no hay vuelta atrás: «El vacío era enorme después de hablar; le recordaba la distancia verdadera que existía, marcada por el contrato de por vida. Debía habituarse a vivir en Iris y para ello no servía de nada perderse en los recuerdos»⁹. Causa y efecto.

⁹ E. Paz Soldán, *Iris*, Madrid, Alfaguara, 2014, pág. 36.

BIBLIOGRAFÍA

- FUENTES, C., *La región más transparente*, México, Alfaguara, 1998.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2012.
- GUTKIND, A., «El ritmo de la agresión y el cementerio de la soledad, acercamiento crítico a las formas del discurso en *La región más transparente* de Carlos Fuentes», *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, núm. 57, 2015, págs. 31-41.
- JAMESON, F., «La política de la utopía», *AdVersuS*, vol. 3, núm. 6-7, 2005.
- LÓPEZ KELLER, E., «Distopía: otro final de la utopía», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, núm. 55, 1991, págs. 7-23.
- ONETTI, J. C., *El astillero*, Barcelona, Seix Barral Biblioteca Breve, 1978.
- PAZ SOLDÁN, E., *Iris*, Madrid, Alfaguara, 2014.
- QUIRARTE, V., «El nacimiento de Carlos Fuentes», en Carlos Fuentes. *La región más transparente*, México, Alfaguara, 2008, págs. 39-60.
- RULFO, J., *Pedro Páramo*, Madrid, Bibliotex, 2001.
- SARMIENTO, D. F., *Facundo: civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 1990.

CAPÍTULO 38

Ficcionalización del mundo exterior como método de autorreflexión indirecta en *Los adioses* de Juan Carlos Onetti

GABRIELLA ZOMBORY
Universidad Eötvös Loránd

En cuanto a la división y estructuración del espacio, resulta imposible hablar de un espacio exterior sin la mención de otro espacio interior, ya que la existencia del uno presupone la del otro. Por ello, pese al título de nuestro trabajo, abordaremos la temática de la ficcionalización del mundo exterior observando primero el funcionamiento de los espacios interiores, aislados, encerrados. De hecho, se puede notar en la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx un gusto por situar la acción narrativa en espacios encerrados¹. Entre muchas otras posibles salidas en cuanto al uso de dicha reclusión, esta resulta ser un método efectivo para la ficcionalización del mundo narrativo, abriendo paso a múltiples procedimientos y juegos de enlazar la realidad y la ficción narrativa.

Dentro de este contexto, en su novela corta titulada *Los adioses* (1954) Juan Carlos Onetti nos introduce a su historia a través de un narrador personaje, el almacenero, que narra la historia que se nos presenta desde el interior de su almacén, siempre detrás del mostrador, de donde nunca sale. Es pues un narrador testigo, y además testigo solo de un fragmento mínimo de la diégesis, es decir, de la realidad que ve desde el interior de su almacén. Sin embargo, actúa como si

¹ J. Vargas de Luna, «Novelas imaginadas para evitar encierros reales: Hispanoamérica y su literatura sin salida», *Vanguardias sin límites. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos*, Budapest, Departamento de Lengua y Literatura Españolas, 2012, págs. 227-228.

desempeñara el papel de un narrador omnisciente, adelantándonos, por ejemplo que él «[s]abía esto, muchas cosas más, y el final inevitable de la historia»². Es más, no solo narra el mundo que percibe, el mundo en el que se encerró, sino también el mundo exterior del que no tiene información directa. Así, a partir de los trozos de realidad que le llegan a través de sus pocas observaciones personales y algunos comentarios que recibe de otros personajes, tomando prestadas las palabras de Hugo Verani, nos cuenta «su verdad», que no tiene por qué coincidir necesariamente con la «verdad» del protagonista»³. Crea una versión imaginaria de lo que ocurre en el mundo exterior, formando una realidad exterior ficcional a su gusto que, como es de esperar, entra en la categoría de una narración subjetiva y no fiable.

Tratando de descifrar el porqué de tal actitud de ficcionalización debemos observar más a fondo las características del encierro del almacenero: la reclusión de un personaje siempre puede ser forzada o voluntaria, y en este caso se trata de un encierro voluntario. Los personajes como el almacenero se autoencierran para huir, para no tener que enfrentarse con la realidad o con su yo real; podríamos decir que crean para sí mismos heterotopías foucaultianas para no tener que ver y vivir el contraste entre su yo desviado y la norma aceptada por la sociedad. En el caso de nuestro narrador, por ser una persona ya no tan joven que nunca logró hacer nada en su vida, y por ser tuberculoso, está destinado a vivir el resto de su vida en una ciudad-sanatorio, rodeado de enfermos. Formaren esta situación una realidad paralela es solo un paso más hacia la reclusión total: la creación de un exterior ficcional para poder ocultar detrás de él su realidad fracasada e insignificante.

No obstante esta intención fracasa, ya que la realidad paralela que crea, es decir, su relato sobre la vida de un personaje originalmente ajeno a él, se convierte en un espejo del mundo interior del narrador, un relato lleno de motivos de autorreflexión y autorretrato subconsciente, ocultos tras la máscara de la identidad de otra persona.

En general, los trabajos críticos sobre la novela corta en cuestión designan a esta otra persona, es decir, al jugador de baloncesto, como protagonista de la obra y ven al narrador como agente intermediario entre la historia del protagonista y el lector. El deportista es, efectivamente, el personaje del que más información recibimos, y además entra perfectamente en el cuadro de los protagonistas onetianos, todos personajes ya no jóvenes, enfermos física o psíquicamente, «héroes que se caracterizan por su constante declinación y desintegración físico-moral en un mundo que también se desmorona»⁴. Lo que dejan pasar por alto es que el almacenero está vestido de estas mismas características.

² J. C. Onetti, *Los adioses*, pág. 34. Disponible en <http://www.lectulandia.com/book/los-adioses> (Última consulta: 14/09/2016).

³ H. Verani, «En torno a *Los adioses* de Juan Carlos Onetti», *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, H. F. Giacomani (ed.), Madrid, Anaya, 1974, pág. 169.

⁴ H. Verani, ob. cit., pág. 173.

Él es, como ya se ha mencionado, uno más de los pacientes de una ciudad-sanatorio llena de enfermos de tuberculosis. Vive en la ciudad desde hace quince años y le falta una parte del pulmón. No es, pues, en nada diferente que cualquier otro miembro de la sociedad que lo rodea: es insignificante. Es más, es una persona solitaria, introvertida, sin verdaderas relaciones humanas de amistad y, aún menos, de amor. No queriendo aceptar su vida fracasada, solitaria e insignificante tal como es, decide apartarse de la vida de los miembros del mundo exterior real: vive una vida aislada, aburrida y rutinaria en el garaje del almacén; la gente que viene a charlar con él no le interesa; y cuando se encuentra entre mucha gente (como por ejemplo durante la fiesta de Navidad que organiza) se cansa y siente que preferiría estar solo. Por todo lo anterior compartimos la opinión, por alguna razón no tan generalizada, de José Luis Coy, según la cual nada falta de él para ser considerado protagonista de la obra o, al menos, uno de sus protagonistas, detalle en el que nos adentraremos más adelante⁵.

Este almacenero siempre está escondido detrás de su mostrador, donde nadie puede tocarlo, donde tiene «[t]odo esto frente a mí, al otro lado del mostrador»⁶, desde donde es capaz de observar el mundo exterior sin ser molestado. Está, pues (en contraste con los otros enfermos que habitan la ciudad), doblemente encerrado: por una parte, excluido de la sociedad sana, aislado en la ciudad de enfermos, y por otra parte, excluido de la sociedad enferma, aislado detrás de su mostrador. Este autoencierro voluntario, primer paso de su renuncia a una realidad objetiva, le lleva a encontrar una forma de rechazar su pasado y su presente que no quiere aceptar, es más, a encontrar una forma de transformar, de hacer inexistente su vida real, sustituyéndola por un presente ficcional, en el que se atiene a la idea de que «la existencia del pasado depende de la cantidad del presente que le demos, y [...] es posible darle poca, darle ninguna»⁷, ya que «el pasado no vale más que un sueño ajeno»⁸.

Crea un mundo en el que nadie lo conoce de verdad, pero todos lo respetan, por una parte por tener el poder de (aparentemente) predecir el futuro, el destino de vida o de muerte de cada enfermo que llega a la ciudad, y por otra parte, por ser el dueño del almacén, que en el trato esquemático del espacio de la ciudad que nos ofrece en su narración, es el espacio céntrico del mundo narrativo, el espacio por el que todos deben pasar para poder llegar, desde allí, a otros sitios. Desde detrás del mostrador de este almacén, desde el epicentro de su universo, se autonombra creador y narrador de un mundo exterior, que por ser fruto de la visión restringida que tiene sobre el espacio exterior real, no puede ser otra cosa que un mundo ficcional. Es precisamente en este momento en el que la existencia o más bien las causas del encierro a un espacio interior nos llevan

⁵ J. L. Coy, «Notas para una revaloración de Juan Carlos Onetti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 292-94, 1974, págs. 510-511.

⁶ J. C. Onetti, ob. cit., pág. 43.

⁷ *Ibíd.*, pág. 46.

⁸ *Ibíd.*

hacia un posible mundo exterior: hablando sobre algo exterior nunca nadie le preguntará sobre su vida personal y podrá permanecer tranquilo en su encierro.

¿Cuál es, pues, el método de la creación de este mundo exterior ficcional? El narrador distrae la atención del lector introduciéndonos a la vida de algún cliente de su almacén, esta vez, de un ex-jugador de baloncesto que, según él, actúa de forma muy introvertida y no quiere aceptar su suerte. Es decir, elige un protagonista (secundario o de segundo plano) para su narración personal, narración y protagonista que, subrayo, no coinciden con la realidad narrativa en su totalidad y con el protagonista principal de la obra. Onetti decide no mostrarnos directamente todo el plano narrativo, sino solo insinuarlo, no obstante, opinamos, que la parte oculta es de la que verdaderamente quiere hablarnos.

Hay que destacar como propiedad importante del método de la creación de esta realidad paralela, que la creación ficcional siempre tiene un punto de partida objetivo (un personaje procedente de la realidad exterior real), hecho que aumenta la probabilidad de que la historia inventada sea aceptada como real. Pero como el almacenero nunca sale de su «cueva», tampoco puede acceder a información objetiva sobre el deportista. Según ya fue aludido, reconstruye los eventos de su vida en base a los comentarios que le traen a la tienda otros personajes (principalmente el enfermero y la mucama del hotel en el que el hombre enfermo se aloja), que así serán fuentes de información claramente subjetivas. Partiendo de estos datos, de estas breves escenas (algunas objetivas, otras ya subjetivadas una vez), el almacenero crea todo un mundo. En su visión de la realidad no importan las motivaciones, las causas de un acontecimiento; él mismo expone: «los efectos son infinitamente más importantes que las causas y éstas pueden ser sustituidas, perfeccionadas, olvidadas»⁹. Con otras palabras, observando las acciones visibles de una persona, el resto se puede recomponer libremente. Esta concepción claramente errónea sobre los componentes de la realidad le permite abrir una puerta de infinitas posibilidades aparentemente reales.

Con la intención clara de mantener esta apariencia de realidad, el narrador, aunque siempre admite haber recibido sus datos a través de otros (incluyendo comentarios como «supe por el enfermero»¹⁰ o «venían y charlaban»¹¹ a sus monólogos), recurre a métodos que hacen parecerlo ser un narrador objetivo. Cuando pasa a hablar de la información que él le añade a la vida del hombre en la mayoría de los casos utiliza el verbo «imaginar», como, entre otros, en los casos de «[y]o lo imaginaba, solitario y perezoso»¹² o «imaginé al hombre subiendo la sierra»¹³. Sin embargo, otras veces lo cambia por el verbo «ver»: «Comencé a verlo en alargadas fotos de “El Gráfico”»¹⁴; «poco a poco empecé a verlo, alto, encogido, con la anchura sorprendente de su esqueleto, en los hombros,

⁹ *Ibíd.*, pág. 20.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 19.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 21.

¹² *Ibíd.*, pág. 19.

¹³ *Ibíd.*, pág. 23.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 26.

lento pero sin cautela, equilibrándose entre formas especiales de la timidez y el orgullo, comiendo aislado en el salón del hotel, siempre junto a una ventana, siempre torciendo la cabeza hacia la indiferencia de la sierra y de las horas, huyendo de su condición, de caras y conversaciones recordatorias»¹⁵. La elección de tal verbo en una narración ya por sí subjetiva lleva a minar aún más el factor de fiabilidad, ya que varias veces es difícil de decidir si se utiliza en sentido de percepción visual real, o como sinónimo de «imaginar», es decir, refiriéndose a una visualización mental.

Otras veces, el almacenero nos cita literalmente (o finge citar literalmente), y en forma de diálogo con él, a la mucama o al enfermero que le narran escenas de la vida del jugador de baloncesto. Pero la gran mayoría de estas intervenciones resulta tan larga, a veces de varias páginas, que el lector olvida haber notado el guion indicador del diálogo al inicio del párrafo y confunde las palabras de otros personajes con los comentarios del narrador-testigo.

Luego, aún después de dejar de obtener información indirecta de los empleados del hotel, él sigue imaginando, divagando en sus pensamientos sobre la vida presente y futura de su personaje; y lo hace de manera abierta y admitida: «el enfermero y las criadas del hotel dejaron de traerme informes, lo perdieron de vista [...] yo me dedicaba a pensar en él, le adjudicaba la absurda voluntad de aprovechar la invasión de turistas para esconderse de mí, me sentía responsable del cumplimiento de su destino»¹⁶. Este mecanismo, este juego, se transforma en una rutina necesaria para mantener viva la existencia de ambos personajes.

La intención del narrador, no obstante, en ningún momento es «engañar» al lector de su historia. Como ya se ha podido observar en la cita anterior, varias veces admite que él imagina mucho de lo que narra, que va añadiéndole trozos de ficción a lo que él ha recibido de fuentes objetivas o subjetivas, nunca ocultando ante su interlocutor «que es cierto que yo estuve buscando modificaciones, fisuras y agregados y es cierto que llegué a inventarlos»¹⁷. Sin embargo, y de forma contradictoria, en todo momento intenta convencer, tanto a su propio personaje como al lector, de que lo que él imagina es la pura realidad. No se sabe si está hablando directamente con el lector, o solo justificando su narración para sí mismo, pero ya en los primeros párrafos explicita que «[e]n general, me basta verlos y no recuerdo haberme equivocado; siempre hice mis profecías antes de enterarme de la opinión de [...] los médicos [...] El enfermero sabe que no me equivoco [...]»¹⁸. Y más tarde añade estar «luchando [...] por la dudosa victoria de convencerlo [al deportista] de que todo esto era cierto»¹⁹. Por otra parte, también quiere hacer aceptar que es necesario hablar de esta realidad, según él verdadera, para enfrentar al deportista con su destino real y salvarlo de la (según él) ficción de no admitir que no tiene otro futuro que la muerte. En esta actitud

¹⁵ *Ibíd.*, págs. 20-21.

¹⁶ *Ibíd.*, págs. 27-28.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 40.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 18.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 27.

del almacenero (es decir en la de admitir que él imagina gran parte de lo narrado, al mismo tiempo de sostenerse a que su versión es la única realidad) se puede notar una intención de sustituir la realidad exterior real por la realidad exterior ficticia (quizá no únicamente en su caso personal, sino también en la percepción del mundo de los otros personajes que lo rodean, y del mismo lector de la obra). Hasta tal punto está presente este propósito que en un punto el almacenero llega a reconocerse como narrador y creador de la vida del baloncestista, quitándole así el papel narrativo al autor. Confiesa que en el momento del reconocimiento se «sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de [su] voluntad para vivir lo que [él] había determinado»²⁰, pero al mismo tiempo se «sentía responsable del cumplimiento de su destino»²¹. Asume al mismo tiempo el poder de crear el mundo y la responsabilidad que este poder conlleva.

Pero a pesar de tanto poder que siente el almacenero, solo es dueño de esta potestad creadora al trabajar sobre su mundo ficcional con el que intenta sustituir el mundo exterior real. Solo detrás de su mostrador es dueño de su mundo, ya que solo es capaz de creer en la realidad de su ficción hasta tener que incorporarse y enfrentarse a ella. En el único momento en el que tiene una conversación real con el deportista dice: «Es la primera vez que habla [...] No quise volverme a mirarlo»²²; quizá no queriendo notar las diferencias entre la versión ficticia y el hombre real. Y al tener que salir y atravesar el límite divisorio del mostrador pierde todo su poder y se ve obligado a darse cuenta de que él no es más que uno de tantos tuberculosos del pueblo, un fracasado que nunca logró dejar la ciudad de los enfermos, un nadie: «me pidió que me sentara a tomar café con ella. [...] de pronto, o como si yo acabara de enterarme, todo cambió. Yo era el más débil de los dos, el equivocado; yo estaba descubriendo la invariada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada. Yo era minúsculo, sin significado, muerto»²³. De todo ello se puede defender la suposición de que es capaz de mantener su mentira, de ignorar la realidad solo quedándose fuera de ella. El aislamiento es necesario para que la realidad exterior ficcional persista, para que su historia parezca fiable.

El almacenero, así, recurre a la narración de una historia ficticia que parte de datos reales, a la ficcionalización de la realidad exterior que lo rodea y a la que no quiere admitir pertenecer. Huye de la confrontación con el mundo real, para él cruel, y trata de esconderse detrás de la narración. Como en la gran mayoría de la obra narrativa de Onetti, la necesidad de narrar, la imposibilidad de no narrar y al mismo tiempo la imposibilidad de poner en palabras lo que realmente se querría narrar, es decir, la percepción de la narración como fenómeno humano,

²⁰ *Ibíd.*, pág. 57.

²¹ *Ibíd.*, pág. 28.

²² *Ibíd.*, pág. 52.

²³ *Ibíd.*, pág. 42.

ocupa un lugar céntrico en la novela. Aquí, a pesar de ser una narración de un personaje testigo e intradieгético, en primera persona del singular, el almacenero decide no hablar casi nada sobre sí mismo; en cambio habla de una persona que no conoce y con la que nada tiene que ver. La persona elegida (o más bien la versión que el almacenero construye sobre el esqueleto del deportista real), sin embargo, según nuestra aproximación a texto, resulta ser el doble del almacenero. Como ya lo hemos detallado, ambos comparten las características básicas de los héroes onettianos. Los dos sufren de la misma enfermedad, dejaron atrás su vida pasada y se ven forzados a quedar encerrados en la ciudad de los enfermos hasta su muerte. Aún dentro de este primer nivel de reclusión ambos eligen un segundo encierro (el almacén para el narrador y la casa de las portuguesas para el deportista), mucho más fuerte que el primero. Como causa o resultado de su carácter introvertido y así, carente de comunicación, no hablan de su enfermedad y no se enfrentan a la realidad. Los dos han perdido la salud y la juventud (y quién sabe qué pasado ilustre y famoso podrá haber tenido el almacenero), para convertirse en hombres fracasados, sombras de sí mismos, situados entre vida y muerte. Y sobre todo, ninguno de ellos es capaz de hablar abiertamente de lo que le está pasando en su mundo interior. Como indica también Hugo Verani, aunque a varios personajes secundarios de la novela corta se les designa un nombre propio, ni el almacenero, ni el deportista (o sea, ninguno de los personajes más importantes) tiene nombre²⁴, con lo cual, por una parte, pierden su individualidad, pero por otra, esta impersonalidad facilita poder verlos como dos manifestaciones de la misma persona. Refuerza esta unidad, este paralelismo entre los dos personajes el hecho de que el almacenero varias veces crea la ficción de que sus vidas tienen influencia sobre la vida del otro, como si no fuera solo él quien se interesaba por el deportista, sino como si este también viera al almacenero como una persona de mayor importancia que el resto de los habitantes de la ciudad, como si reconociera su complicidad, pero quisiera huir de ella: «Así quedamos, el hombre y yo [...] para forcejear conmigo en el habitual duelo nunca declarado: luchando él por hacerme desaparecer, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me emperaba en dar; luchando yo por la dudosa victoria de convencerlo de que todo esto era cierto, enfermedad, separación, acabamiento»²⁵.

De esta manera, el propósito primero de narrar, de crear una ficción para huir de la realidad interior y la aparente trasplatación del papel protagonista a la figura del deportista, subconscientemente lo devuelve a su mundo interior. Siendo el jugador el doble del almacenero, todos los pensamientos, las ideas que el narrador imagina que pasan por la cabeza del baloncestista, pueden verse como manifestaciones de la visión del mundo del almacenero, que sin querer, pero no pudiendo evitarlo, expresa sus frustraciones, sus ideas, sus pensamientos (es decir, ser una persona solitaria e introvertida, no poder enfrentarse a la realidad, crearse un mundo imaginado, vivir fuera del mundo, poder cambiar el

²⁴ H. Verani, ob. cit., pág. 166.

²⁵ J. C. Onetti, ob. cit., pág. 27.

pasado, etc.) mediante la vida imaginada del hombre. En vez de lograr huir de su realidad, la ficcionalización del mundo exterior se transforma en un método de autorreflexión indirecta.

A pesar de todo, esta autobiografía íntima e interior indirecta no tiene como resultado ninguna solución, o siquiera el reconocimiento del problema vital del narrador. Falta para ello el momento de iluminación, de identificación consciente con su doble. En ausencia de este paso fundamental (ya que reconocer y aceptar la existencia de una frustración personal es el primer paso hacia su superación), esta novela corta sigue emitiendo la misma necesidad muy vista en otras obras onettianas de narrar lo vivido, a pesar de no llegar con ello a ninguna solución y aunque ello no cause ningún tipo de alivio en el personaje. La desesperada búsqueda de tratar de comprenderse a uno mismo, de poder dirigir nuestra vida, pero nunca lograr llegar ni un paso más cerca de lo intentado.

La técnica narrativa empleada en *Los adioses*, aunque no es necesariamente exclusiva de esta novela corta, en lo que se refiere a la autonarración es aún más compleja que otras obras del autor, ya que aquí el narrador no habla directamente de sí mismo. El protagonista real de la obra se autoengaña (inconsciente o conscientemente), haciendo pensar que está hablando sobre alguien ajeno, mientras que en realidad está admitiendo y exponiendo al público los rincones más oscuros de su subconsciente. Fingir estar hablando sobre una persona externa, pero otorgándole cualidades ficcionales, puede convertirse, pues, en un método indirecto e involuntario de la autorreflexión, ya que toda ficción parte en gran manera desde las vivencias, experiencias y frustraciones subconscientes del narrador de la ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- COY, J. L., «Notas para una revaloración de Juan Carlos Onetti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 292-94, 1974, págs. 488-514.
- FOUCAULT, M., «Espacios otros», *Versión. Estudios de Comunicación y Política. Comunicación e interacción: Política del espacio*, núm. 9, 1999, págs. 15-26, http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=1932&archivo=7-132-1932qmd.pdf&titulo=Espacios%20otros (Última consulta 15-9-2016)
- GENETTE, G., *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ONETTI, J. C., *Los Adioses*, <http://www.lectulandia.com/book/los-adioses>. [Última consulta: 14-09-2016]
- ROJAS, S., «Juan Carlos Onetti. *Los adioses* y la crítica», Chico, California State University, 2010, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155003.pdf> [Última consulta 14-09-2016]
- VARGAS DE LUNA, J., «Novelas imaginadas para evitar encierros reales: Hispanoamérica y su literatura sin salida», *Vanguardias sin límites. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos*, Budapest, Departamento de Lengua y Literatura Españolas, 2012, págs. 227-238.

VERANI, H. J., «En torno a *Los adioses* de Juan Carlos Onetti», *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, H. F. GIACOMAN (ed.), Madrid, Anaya, 1974. págs. 161-180.

ZERWECK, B., «Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction», *Style*, vol. 35, núm. 1, 2001, págs. 151-178.

ZIPFEL, F., «Unreliable Narration and fictional truth», *Journal of Literary Studies*, vol. 5, núm.1, Berlin, 2011, págs.109-130.

PARTE VII
NARRATIVA ESPAÑOLA POSTERIOR
A LA GUERRA CIVIL (SIGLOS XX Y XXI)

CAPÍTULO 39

El espacio en las novelas de Ignacio Aldecoa, significante del desamparo del hombre

RAMÓN GARCÍA ALAMILLO
Universidad de Barcelona

Ignacio Aldecoa planeó y vivió su actividad de escritor a partir de una conciencia y recta actitud ética. Empezó a escribir «como impulsado por una necesidad biológica», y sus ambiciones en la vida eran «cumplir como escritor, o lo que es lo mismo, cumplir con mi quehacer como hombre»¹. Así, el espacio y los límites de la tarea de escribir son los de su propia existencia, porque para él «ser escritor, es antes que nada, una actitud en el mundo»².

Un actitud frente al mundo y a la vida que le tocó vivir, porque Aldecoa es escritor a partir de la realidad de una España empobrecida física e intelectualmente y por lo tanto escribir sobre ello era la única manera leal, sin sentimentalismos ni tendenciosidad, de reflejar la vida, «cruda y tierna a la vez»³, de las gentes que habitan los pueblos y ciudades del país. Sus obras se generan a partir de la aprehensión de la realidad y de un lenguaje poéticamente potenciado. El mismo autor confiesa que le resulta difícil separar «interés argumental» y «virtuosismo técnico»⁴ puesto que son dos aspectos que se sostienen mutuamente y es su equilibrio el que forja la obra literaria.

¹ M. Morales, «Un novelista de la generación intermedia», en *Juventud*, 10 de agosto de 1957.

² L. Sastre, «Entrevista a Ignacio Aldecoa» en *Destino*, diciembre de 1955.

³ Palabras de Ignacio Aldecoa recogidas en J. M. Lasagabaster Madinabeitia, *La novela de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1978, pág. 51.

⁴ *Ibíd.*, pág. 53.

El lenguaje, para Aldecoa, se convertirá, a través de su función poética, en el arma más eficaz para trascender la realidad narrada y convertirla en símbolo. Todos los elementos que constituyen sus obras se convertirán en un puzle de significantes que al encajarlos, mediante el tratamiento estético del lenguaje, ofrecerán al lector el significado global de la obra. Un significado que, a última instancia, tendrá que ver con la realidad de la España de aquel momento y el desamparo del hombre.

Los espacios que aparecen a lo largo de toda su creación literaria son uno de esos significantes que contribuirán a que el lector, una vez unidas todas las piezas, trascienda la realidad narrada para llegar a interpretar la significación global de la obra.

El presente estudio se centrará en analizar los espacios que aparecen en sus novelas a modo de ejemplo de lo que lector puede encontrar en el resto de su producción literaria.

El fulgor y la sangre (1954), primera novela que escribió Ignacio Aldecoa narra siete horas de la vida de un cuartel de la Guardia Civil desde que se recibe la trágica e imprecisa noticia de la muerte de un compañero asesinado por un gitano, hasta que se descubre la identidad del muerto. Durante este período de tiempo, los habitantes del castillo-cuartel viven en un desolado aislamiento que los lleva a la monotonía y a un deseo de huida y escape porque ellos piensan que «la vida fuera será otra cosa»⁵.

El castillo, como significante, es solo una construcción que se halla aislada en medio del campo, pero precisamente ese aislamiento lo dota de significado. El castillo-cuartel se convierte en una prisión de hastío y monotonía, que provoca en sus habitantes la necesidad de refugiarse en la imaginación, la esperanza y la espera de un futuro mejor como vías de salida a su existencia. La vida entre sus muros queda reducida a la repetición de movimientos, a una monotonía alienante que se ha visto rota por la presencia de la muerte. La noticia sacude a la gente del castillo (primero a los guardias, después a las mujeres y por último a los niños). El hilo de la intriga va del no saber al saber. La noticia llega al cuartel mediante el teléfono y sacude ese del mediodía del castillo. A partir del conocimiento o no de la trágica muerte, se va marcando la dirección de la trama a través de un proceso semántico que funciona mediante oposiciones. El espacio «castillo», habitado por unos adultos que recuerdan el pasado mientras esperan un futuro mejor encerrados entre los muros de esa edificación; se contrapone con ese espacio fronterizo, el de las murallas, el de la acequia, el de la libertad..., frecuentado por unos niños sin pasado, sin recuerdos, que viven ajenos al drama del cuartel, y que, en el momento en el que conocen la noticia de la muerte, pierden su inocencia y libertad, envejeciendo al instante, entrando de golpe en el mundo adulto, en el universo del castillo: «Los chiquillos estaban en el patio rodeando a Felisa. El mayor quiso entrar a ver al cabo. Le dejaron pasar. Estuvo un instante en la habitación y salió muy pálido. La bombilla daba una luz amarillenta que le profundizaba los ojos. El chiquillo parecía haber envejecido en un momento»⁶.

⁵ J. M. Lasagabaster, ob. cit., pág. 168.

⁶ I. Aldecoa, *El fulgor y la sangre*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, págs. 294-295.

Otra oposición espacial se encuentra entre este castillo y la ciudad de Madrid. Esta ciudad aparece como espacio del deseo, abierto, heterogéneo y libre; pero a la vez inaccesible y difícil. Jesús María. Lasagabaster asegura que «va siendo en el proceso narrativo un espacio nuevo, creado poéticamente, con una existencia autónoma ya desde su referente inicial, que queda integrado épicamente al espacio novelesco, y que se cubre semánticamente de los simbolismos opuestos al espacio insoportable del castillo»⁷. La ciudad se nos hace presente a través del recuerdo del pasado de Carmen y, a partir de ahí, aparece en diferentes momentos de la novela como un lugar donde las pobres y aburridas mujeres del castillo sueñan poder empezar una nueva vida que les ayude a huir del destierro en el que viven; pero la única escapatoria real que vislumbran es un traslado que no llega nunca y, por lo tanto, tan sólo les queda acostumbrarse desde la impotencia, el resentimiento e incluso el odio a un lugar que no era «para que una mujer se acostumbrara a él [...] De ahí había que marcharse»⁸, o como dice Pedro a Ruipérez «de aquí no nos mueve ni el fin del mundo que se adelantase. Aquí nos quedamos hasta que San Juan baje el dedo. Te lo digo yo»⁹.

Vivir en el castillo o salir de él se convertirá en el significante de una tercera oposición que equivaldría a la oposición universal vida/muerte. El castillo es la vida, la existencia como encierro, y cuya única salida, tal y como apuntaba el personaje de Pedro, no es otra que la muerte, porque no son conscientes de que la solución no era salir del castillo sino transformarlo. Así pues, incapaces de cambiar su espacio vital, se resignarán a vivir alienados a la monotonía de un mundo cerrado, de un presente que se repite a sí mismo y que no tiene más salida que la evocación del pasado y la ilusión de un futuro asociado a un traslado donde esperan mejorar pero en el que irremediamente continuarían como siempre.

La geografía desolada del castillo-cuartel está habitada por unos personajes que pierden sus contornos individuales y se socializan para describir una situación colectiva: la de esa gente de España, sacudida por sus circunstancias históricas, marcada por una guerra, condenada a vivir entre frustración y espera sin posibilidad de huida, aguardando con estoicismo el momento de atravesar la muralla que la llevará a un espacio de calma y sosiego, de una liberadora muerte. El castillo es significante y significado «es, en fin, la vida: la vida para la muerte»¹⁰.

La muerte también ronda por el espacio cerrado en el que se desarrolla la acción de su tercera novela. Los castillos-cuarteles de la Guardia Civil y los barcos de pesca están habitados por una misma familia de soñadores a los cuales la muerte trunca su existencia. *Gran Sol* (1957) narra la aventura del Aril, un bacaladero que se dirige hasta los bancos de pesca del Gran Sol con tripulantes

⁷ J. M. Lasagabaster, ob. cit., pág. 158.

⁸ I. Aldecoa, ob. cit., pág. 37.

⁹ *Ibíd.*, pág. 233.

¹⁰ J. M. Lasagabaster, ob. cit., pág. 160.

cuya existencia no varía demasiado de las de aquellos que habitaban el espacio reflejado en su primera novela.

El barco y el mar se convertirán en los espacios de esta novela. La travesía del navío se podría situar con precisión, puesto que se ofrecen minuciosos datos cartográficos o toponímicos. Pero frente a este espacio verificable, el narrador añade a la exactitud cartográfica, la ambigüedad del lenguaje poético; haciendo que la descripción espacial trascienda la función representativa de localizar los barcos en un punto del océano para crear un espacio épico donde la acción de la novela pueda ser significativa más allá de su valor documental. Los personajes de esta novela habitan en el «Aril», una embarcación de dimensiones reducidas que constituye el escenario necesario para hablar de la dureza del trabajo en el mar.

El espacio no aparece desarticulado de la situación narrativa en la que nace y a la que sirve sino que se convierte en un espacio opresor, metáfora de una existencia angustiada en un mundo cercado por la muerte. El barco es el espacio del trabajo y del peligro frente al mar, pero también es el espacio aplastante de la monotonía creada por las vacías horas de la vida del marinero. En *Gran sol* «se vive en plena tragedia: el espacio reducido, las incomodidades, el despertar de la violencia en el corazón de la gente, el escaso tiempo de franquicia en los puertos...»¹¹ son algunas de las características de la vida marinera que Aldecoa utiliza para mostrarnos al hombre luchando con la naturaleza. Una naturaleza, el mar, que mima y sacude, arrulla y destruye, acaricia y devora que «es amigo y enemigo» y que «se constituye en antagonista de la trama»¹².

El pesquero es el incitador de la acción, la pesca, el objeto deseado; y el mar, la hostilidad, el peligro, la rutina, la amenaza... El mar se convierte en vehículo que integra toda la vida y la experiencia de los hombres del Aril. Más allá del barco, sus ojos sólo ven el cielo y el océano. Un cielo que al atardecer es «un racimón de mejillones, cárdeno y nacarado», un sol que se va rompiendo y «escamando» en las aguas cuando se pone, y una noche serena que tiene «un cardumen de estrellas». Los espacios mar-cielo a veces se funden en un nuevo ser metafórico que es el que los unifica y les atribuye el sentido connotado que tiene la novela. La relación espacial barco-mar se ve siempre desde el inevitable y desapacible trabajo del pescador de altura. Se trata, pues, de un mar de peligros que tiene «su ley» y «su tajo», que no se desea ni al peor de los enemigos y donde se vive recluido en la monotonía diaria, en la soledad y en un silencio «compacto y gelatinoso, triste, de las siestas colectivas; prisión cuartel, barco»¹³.

La infinidad del mar, junto con el barco, funciona como un espacio que constriñe, limita y aísla; y esto lleva a los pescadores a pensar en la tierra como salvación de todos sus males. Poder trabajar en tierra los liberaría de la rutina, de la fatalidad y del castigo que encuentran en la mar. Aparece aquí, como en la anterior novela, una oposición física entre el mar y la tierra, entre la realidad y

¹¹ J. Trenas, «Entrevista con Ignacio Aldecoa», en *Pueblo*, 6 de octubre de 1956.

¹² J. M. Lasagabaster, ob. cit., pág. 308.

¹³ I. Aldecoa, *Gran Sol*, Barcelona, Noguer, 1997, pág. 179.

el deseo; y en última instancia entre la muerte y la vida. Los tripulantes del Aril, como las mujeres del castillo del *Fulgor y la sangre*, están recluidos en un espacio cerrado del que tan solo pueden escapar por el deseo o la esperanza de un futuro mejor lejos del barco o del cuartel. Pero la mar, a pesar de sus fatalidades, termina siendo una necesidad, su oxígeno, la única posibilidad para su existencia. Ellos están hechos para ese piélago y desean que sus hijos puedan vivir lejos de la servidumbre de este, pero al final la realidad se impone y tanto ellos como sus hijos no tienen más futuro que la mar. Su vida y su muerte están junto a ella. Para los pescadores de *Gran Sol* no hay más tierra de descanso que la que encuentren en una tumba en el cementerio de Bantry. Así pues, la travesía del Aril cruzando el mar se convierte en un viaje al centro de la existencia, de una existencia curtida en las despedidas en el muelle, en las meditaciones del puente, en la soledad de las guardías, en los ranchos, en las conversaciones, en los momentos de ocio y de descanso; toda ella alimentada por la inquietud del hombre y sus esperanzas y desesperanzas en el porvenir. La muerte de Simón Orozco, capitán del Aril, y la vida de sus compañeros de viaje, al igual que la muerte del Guardia Civil y la vida de las gentes del cuartel, se convierten en símbolo de una existencia humana que se ve segada de nuevo por la irremediable fatalidad de la guadaña.

El castillo-cuartel o el barco son metáforas espaciales o, si se quiere decir de otra manera, significantes que ponen de manifiesto, que significan, enfatizan, realzan la preocupación del autor para presentarnos al hombre como ser para la muerte.

Frente a estos espacios cerrados y opresores que llenan de hastío la existencia de sus moradores, Aldecoa elegirá para el resto de sus novelas una geografía aparentemente más abierta. *Parte de una historia* se desarrollará en una isla y las aventuras de Sebastián Vázquez de *Con el viento solano* transcurrirán por los caminos y campos castellanos.

Parte de una historia (1967) narra en primera persona la llegada de unos extranjeros que alteran por poco tiempo, pero dramáticamente, la vida cotidiana de los habitantes de una aldea de pescadores. Al igual que en las anteriores novelas, los motivos, temas y preocupaciones de Aldecoa se repiten nuevamente. La muerte aparece de nuevo en un espacio incomunicado para azotar las conciencias de sus habitantes poniendo en evidencia el debate sobre la existencia humana.

La isla que acoge a los habitantes de la novela es anónima frente al resto de islas vecinas. De carácter volcánico y desértico, esta isla es un espacio habitado nuevamente por la paz, el orden, el trabajo, la rutina, la tranquilidad y la falta de diversión. Y en oposición a este, aparece otro: el yate «Bloody Mary» donde el desorden y el ocio tienen su imperio. El naufragio del Bloody Mary hace que entren en contacto esos dos mundos, esas dos formas de vida radicalmente opuestas y contradictorias, que tendrán también su correspondencia en dos espacios de la isla: la taberna del «Fardalero» donde las borracheras y la diversión no tienen fin; y la tienda de Roque donde habita la vida rutinaria y monótona de la isla.

El contacto del mundo desorganizado, anárquico y mortuorio, cuyo significado lo encontramos en el espacio «yate», con el espacio «isla», caracterizado por el orden, la firmeza, la vitalidad, el trabajo y los escasos momentos de diversión, se manifestará como una revuelta contra los valores comunitarios en que se asienta la vida y la convivencia de los insulares. A diferencia de las anteriores novelas, los habitantes de ese lugar descubren otro modelo de vida, otra forma de enfrentarse al Mundo; esto podría ser debido a la leve situación de apertura que se vivía en España en el momento de la publicación de la novela (1967). No obstante, los elementos de unidad formal y temática de la obra de Aldecoa siguen presentes. La isla es un espacio rodeado de ese mar del trabajo y del peligro en el que habitan unos seres que están acostumbrados a la monotonía de las tareas diarias y que con la llegada de los extranjeros algunos abandonan porque sus obligaciones siempre están ahí y pueden esperar porque «la mar y lo demás pueden esperar. La mar siempre está ahí y las aves de paso, pasan»¹⁴.

El anarquismo de la vida de los habitantes del yate y el desconocimiento de los peligros del mar acarrea tras de sí la muerte, haciendo que Jerry aparezca muerto, como «recién nacido del mar» como un «pordiosero Ulises en la arena de las Conchas»¹⁵, poniendo fin a la aventura y devolviendo con ella la rutina a la vida de la isla; pero la sombra de la muerte siempre ha estado presente en la isla, es algo cotidiano, algo conocido por todos y con la que están acostumbrados a convivir. Domingo construye su casa con cenizas del volcán y su futura mujer «prepara las telas domésticas para toda la vida y para la muerte», «porque hay lienzos destinados a ser sudarios en los cajones aromados de alhucema de las cómodas del ajuar»¹⁶. La mujer de Roque está «preparada para vivir unos pocos años más y darse resignadamente a la muerte. Todo lo que tenía que hacer está hecho»¹⁷.

El mar que trae a Jerry a la isla, haciendo naufragar el yate, es el mismo que lo acoge en el momento de su muerte. La existencia de los habitantes de esta novela vuelve a convertirse en una monótona espera de la muerte. Aldecoa, una vez más a partir de la anécdota de la trama novelesca, y de los recursos poéticos, lingüísticos y narrativos, sumerge al lector en las profundas y tortuosas aguas de la existencia humana.

Para finalizar con este paseo por la geografía novelística de Ignacio Aldecoa hay que sumergirse en un viaje por los campos y caminos de Castilla. *Con el viento solano* (1956) es la segunda novela del escritor y retoma la anécdota de su primera novela. Sebastián Vázquez es el gitano asesino del cabo de *Fulgor y la sangre*. Lo mata en un pueblecito en fiestas cercano a Talavera y a partir de ese momento inicia un itinerario que lo llevará hasta otro pueblo también en fiestas cerca de Cogolludo donde se entregará a la Guardia Civil. Este itine-

¹⁴ I. Aldecoa, *Parte de una historia*, Madrid, Alfaguara, 1995, pág. 126.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 80.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 33.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 50.

rario repleto de paisajes y de gentes está marcado por una angustia existencial que permite «al personaje un profundo y vertiginoso viaje hasta el fondo de sí mismo»¹⁸.

Los espacios por los que transita Sebastián a lo largo de la huida, Madrid, Alcalá... (perfectamente identificables en la geografía real), no solo sirven para situar la acción sino que aportan funciones semánticas nuevas puesto que van marcando las etapas de un nuevo viaje, esta vez interior, a la consciencia del propio personaje. El vértigo de sus pasos en busca de un refugio ya sea en el anonimato de una gran ciudad como Madrid o bien al lado de sus familiares, van acompañados de un descenso a los infiernos de su propia consciencia en busca de sí mismo. El movimiento físico de Sebastián en su huida va marcando nuevos espacios interiores donde el personaje se va transformando y cada vez está más lejos del que era. Después de no encontrar refugio ni en la sangre, solo ante el mundo, toma conciencia de todas las posibilidades de su ser. Como dice Lasagabaster: «Ha terminado el camino de las pruebas, ha finalizado el proceso de purificación; Sebastián muerto a su inauténtica existencia anterior de chulerías y de miedos, renace, desde su solitaria libertad recuperada, a una nueva forma de existencia»¹⁹. Las angustias de Sebastián se convierten en significante de un significado más universal que no es otro que el de la aventura humana en la que el hombre está llevado a enfrentarse en soledad con su propio destino y a aceptarlo si quiere huir de una falsa existencia.

«Sebastián Vázquez, gitano él y chulo, es al final, como los Guardias y sus mujeres, un habitante más de este castillo de la existencia, que nos vive y que nos muere».²⁰ Como los marineros del Aril o los habitantes de la isla, los personajes que habitan la geografía literaria de Ignacio Aldecoa se caracterizan por una orfandad y una privación de cobijo en el mundo, y «una espera de la nada, cansina, sin angustia, sin rebeldía, sin sofoco, sin pavor, como una realidad que se acepta y engendra rutina porque ha de llegar y basta»²¹. El desamparo y resignación del hombre ante el mundo son consecuencia de las circunstancias sociales, los oficios y las situaciones que a cada uno le toca vivir. Ante todo esto solo hay que irse adaptando a ellas con serenidad puesto que no hay solución; porque ese hombre desvalido está condenado a la muerte y al fracaso, a vivir en soledad una espera sin esperar nada, en un mundo de trabajo duro, de peleas, de esfuerzo tantas veces injustamente compensado.

El espacio en sus novelas se convierte en significante de esas gentes desamparadas que habitaban una España estática, aislada y opresiva de la que tan solo se podía escapar esperando pacientemente la llegada de la muerte.

¹⁸ J. M. Lasagabaster, ob. cit., pág. 179.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 221.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 214. En este comentario hace referencia a la novela anterior de Ignacio Aldecoa: *El fulgor y la sangre*, ob. cit.

²¹ J. L. Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 86.

Josefina Aldecoa decía que «no había día en el que Ignacio no hablara de la muerte, lo hizo incluso en la víspera misma de morir»²². Y la muerte fue la que no le permitió poder escribir otra parte de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDECOA, I., *Parte de una historia*, Madrid, Alfaguara, 1995.
— *El fulgor y la sangre*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
— *Gran Sol*, Barcelona, Noguer, 1997.
— *Con el viento solano*, Barcelona, Biblioteca el Mundo, 2001.
LASAGABASTER, J. M., *La novela de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1978.
MARTÍN NOGALES, J. L., *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984.
MORALES, M., «Un novelista de la generación intermedia», en *Juventud*, 10 de agosto de 1957.
SASTRE, L., «Entrevista a Ignacio Aldecoa», en *Destino*, diciembre de 1955.
TRENAS, J., «Entrevista con Ignacio Aldecoa», en *Pueblo*, 6 de octubre de 1956.

²² J. M. Lasagabaster, ob. cit., pág. 434.

CAPÍTULO 40

Enfoques poético y lingüístico del estudio del espacio en la trilogía *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester

ABDERRAHMEN GUERBA
Universidad de Argel

Preguntarse sobre el tratamiento novelístico del espacio es examinar las técnicas de la descripción, nos basaremos en los trabajos de Philippe Hamon en *Introduction à l'analyse du descriptif*¹ y de Jean Michel Adam en *Le Textedescriptif*² para acercarnos al concepto de espacio narrativo en *Los gozos y las sombras*; la perspectiva del primero es más poética, y la del segundo, más lingüística. La novela de Torrente Ballester *Los gozos y las sombras* nos ofrece la posibilidad de una perspectiva interdisciplinaria de la cuestión del espacio, a partir de las nociones y teorías elaboradas en este campo de estudio y de sus interpretaciones adecuadas³.

La relación del ser humano con el espacio, concebida, a veces, desde el ángulo de la cultura, otras veces desde la representación, desde la estructura o desde el imaginario, determina en gran medida, la manera por la cual se elaboran los

¹ Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette, 1981.

² J. M. Adam, J.M. y A. Petitjean, A., *Le texte descriptif*, Nathan, 1989.

³ Para este trabajo también ha sido consultada la siguiente bibliografía complementaria: J. J. Cabedo Torres, *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*, 2011; J. L. Castro de Paz y J. P. Perucha, *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Festival internacional de Cine independiente de Ourense; y A. Lozano, «Características estructurales de la narración en la trilogía *Los gozos y las sombras* de G. Torrente Ballester», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 4, núm. 1, 1979; G. Álvarez Pereletogui, *Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Universidad de Valladolid.

signos. Si las leyes generales parecen aplicarse al espacio, hace falta, entonces, no olvidar que la concepción del espacio difiere según las culturas, pues, será importante tomar en consideración los presupuestos que lo sostienen. La relación que cada tema tiene con su entorno influye largamente en la manera en la que actúa con los textos y las imágenes, tanto en lo que concierne a la escritura como en lo que concierne a la lectura; dos actividades semióticas que se construyen espacios imaginarios, cada una a su manera.

El modo privilegiado de practicar el espacio cercano, el paisaje, es mucho más que una parte de un país, una extensión de una tierra, se trata de una construcción, de un acto que implica detenerse en un ambiente, un punto de vista, un conjunto de filtros estéticos, una selección entre los elementos naturales presentes en el entorno físico.

Practicar el espacio, es también recorrerlo, seguir a los personajes en su progresión en este mundo ficticio donde están instalados. Esta cuestión levanta un problema de los orígenes de la humanidad, una manera convencional de practicar el espacio, la lectura permite imaginar los lugares, soñar, simplemente a partir de líneas, nombres, formas,...etc.

El concepto de descripción está ligado, desde Platón y Aristóteles, a la mimesis; según ellos, la descripción funciona como un ornamento y un proceso de «hacer ver» en todas las producciones literarias. Esta práctica que consiste en imitar perfectamente la naturaleza, traspasarla o corregirla, también rivaliza con la creación: los teóricos del siglo XVI eran muy sensibles a esta capacidad de dominar lo real subordinándolo a una fuerza ilusionista.

En consecuencia, se instala la idea de que la descripción, sea positiva o negativa, nunca es neutra, y comporta las sensibilidades de su autor; por consiguiente, depende de la subjetividad. A eso se añade el problema de los límites de la narración y de la descripción en una novela; especialmente la descripción de acciones, o sea, utilizar verbos de acción con presupuestos descriptivos, lo que no es fácil de distinguir de la narración. Genette subraya claramente esta cuestión de frontera entre la narración y la descripción: «Los límites entre texto descriptivo, texto narrativo, quedan borrosos, a pesar de recurrir a diversos criterios de identificación, tomar en cuenta el estatuto del objeto descrito, de su modo de existencia temporal y espacial, localizar los elementos diegéticos, y a pesar de análisis semióticos o lingüísticos»⁴. En cuanto a Philippe Hamon, este distingue entre dos secuencias discursivas insistiendo en la diferencia entre «la competencia» y «el horizonte de espera» que presuponen, respectivamente, descripción y narración para el lector; dice: «si la narración es una competencia de tipo lógico, la descripción será una competencia léxica, el reconocimiento de un saber enciclopédico»⁵. Así, la oposición tradicional entre descripción y narración desaparece con las operaciones realizadas en el enunciado descriptivo, tal como ciertas acciones estereotipadas, iterativas y previsible. Son, entonces,

⁴ G. Genette, *Figure 2*, París, Seuil, 1969.

⁵ Ph. Hamon, ob. cit.

reconocibles como la expansión léxica de un paradigma, de un tema central explícito o no, la enumeración de una serie de actos esperados, etc.

A la luz de este recorrido histórico sobre la descripción, podemos comprender por qué desde sus principios, la escritura descriptiva suscitó reacciones discrepantes. La multiplicación de detalles ha sido siempre criticada por miedo de perjudicar la lectura, se consideraba la descripción en los textos literarios como abundancia inútil de detalles. Los críticos de esta época buscaban imponer al texto la brevedad, la pertinencia y la coherencia, puesto que dedicar fragmentos largos a la descripción de un personaje o un lugar aburre al lector. La importancia, toda la importancia, era dedicada a los acontecimientos, y todo detalle descriptivo no era sino una molestia y una traba que hay que evitar. Pero, con Alain Robbe Grillet, y los representantes de la nueva novela, la descripción ha adquirido cierta importancia en el universo literario y se rechaza atribuirle un papel secundario, o de decorado. Los defensores de esta tendencia se han interesado por la capacidad de estimular la imaginación creadora. El interés que toma el espacio en la trama novelística no es menos importante, dado que es él el que contiene la acción y la determina. A partir de allí, la descripción en la novela no es considerada como un decorado insignificante, puesto que participa del mismo modo que los acontecimientos en el relato, en la construcción de sentido mediante la representación de la realidad, hasta decir que una novela sin descripción o con un mínimo de indicaciones descriptivas es inconcebible. Genette comenta: «es más fácil describir sin contar que contar sin describir»⁶.

El novelista necesita instalar a sus personajes dentro de un espacio representativo de la realidad, sin ello, la adhesión del lector a la ficción sería hipotética, incluso incierta, porque a este universo diegético le faltaría un marco espacial, una condición necesaria a la mimesis, este proceso literario para restaltar la realidad, lo que es tarea de la descripción.

De un decorado anodino, la descripción se ha vuelto una condición necesaria e indispensable en la concepción de la trama novelística, incluso en el funcionamiento del relato en su conjunto. Un texto, un discurso es narrativo por su dominante secuencial, salvo que encierre secuencias descriptivas que incluso cuando son minoritarias, sean sugerentes. Pues, narración y descripción son indisolubles en una novela. Genette llama la atención sobre la relación entre estos dos elementos y sobre el punto de intimidad en el que los dos se interpretan: «narrar y describir son dos operaciones semejantes en ese sentido que traducen las dos mediante secuencias de palabras (sucesión temporal de relato) pero su objeto es diferente: la narración restituye la sucesión temporal de los elementos (orden cronológico), la descripción representa objetos simultáneos e yuxtapuestos en el espacio»⁷.

Las teorías narratológicas han evolucionado y el espacio o el universo novelístico no se reduce a una simple localización de acciones. La novela contemporánea

⁶ G. Genette, *Figure 2*, ob. cit., pág. 57.

⁷ G. Genette, *Frontière du récit*, COM, núm. 8, 1966, pág. 156.

desvela el espacio representándolo a través de los ojos de un personaje o de un narrador, lo que es llamado «el punto de vista» del narrador. Igualmente, los acontecimientos son determinados por la topología, siendo esta la composición de acontecimientos en el espacio ficticio.

El anhelo de escribir, la memoria y la imaginación son los factores que contribuyen en la reconstrucción y la evocación de los lugares para el novelista. Gaston Bachelard escribe a propósito de los valores semánticos que se destacan de la evocación de un espacio de intimidad: «estos valores de abrigo son muy simples, profundamente arraigados en el inconsciente que los encontramos más bien por una simple evocación que por una descripción minuciosa»⁸. Desde entonces, todos los abrigos, los refugios, tienen un valor onírico constante. Narrador y personaje participan directa o indirectamente en la construcción del espacio novelístico: el primero contiene el espacio a su manera, de hecho, el lector no puede descubrir de este aspecto novelístico sino lo que el narrador ofrece, porque es a través de lo que ve y lo que entrega que podemos percibir este universo ficticio. Pues el punto de vista del narrador es imprescindible a la hora de percibir el espacio novelístico. El narrador pasea su visión tal como la técnica de puesta en escena en un rodaje cinematográfico, y el telespectador no puede percibir los lugares donde se desarrollan las acciones sino los que han sido seleccionados por la cámara, pero esto no quiere decir que el lector vaya a contentarse con el único espacio desvelado por el narrador, sino que va a trascender estos límites trazados y representarse en el espacio según su propia visión.

Al leer la novela *Los gozos y las sombras*, constatamos que los fragmentos dedicados a la descripción son más o menos minoritarios, lo que nos permite deducir que Torrente Ballester no presta, a cierta medida, mucha importancia al aspecto descriptivo de su texto. En efecto, en la novela los espacios y los personajes no son descritos sino en escena, o sea, no gozan de una descripción suficiente que brinda suplementos semánticos al lector, y le permita imaginarse mejor ciertas escenas dentro de la progresión de la novela. Torrente Ballester no se detiene mucho en los detalles descriptivos, solamente se contenta con sugerirlos; es raro encontrar un fragmento largo donde un personaje o un lugar son descritos. Sin embargo, las características dadas en la novela pueden revelarse muy sugerentes para un lector que hace intervenir sus facultades y competencias imaginativas durante el acto de lectura. En el fragmento donde el narrador describe Montmartre, en París, lleva necesariamente al lector a suspender su lectura por un rato, y pasar a imaginar las características inherentes a la capital europea:

Sin embargo, permaneció todavía unos minutos cara a París; y como fuese temprano, se entró en la plaza. Estaba llena de americanos curiosos, sentados en las terrazas del centro. Un viejo barbudo tocaba en un violín el vals de La viuda alegre. Carlos sonrió. Años antes, la primera vez que había estado allí, le explicaron que aquel violinista viejo, que mendigaba de mesa en mesa sobre

⁸ G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, París, PUF, coll, Quadridge 2005 (9.^a edición), pág. 15.

notas de vals vienés, no era más que un mendigo aparente: «Forma parte de la decoración. La Comuna libre de Montmartre le paga un sueldo, le da un piso y le deja ejercer la mendicidad mientras conserve su figura. Si perdiera la barba, sería despedido». Montmartre pagaba sus tipos raros y conservaba su singularidad revolucionaria y romántica. Los americanos seguían viniendo en grandes autocares, y se conmovían con los falsos bohemios, las falsas prostitutas y los falsos mendigos. «En el fondo es admirable», pensó Carlos. Y buscó, otra vez, la casa de don Gonzalo Sarmiento⁹.

La evocación de Montmartre, por ejemplo, como una parte de las afueras de París, un lugar donde se desarrollan los acontecimientos evocados en el fragmento, va a conducir a un lector iniciado, advertido, gracias a su memoria y su imaginación, a ir más allá de la concepción de este espacio, representado con unos indicadores descriptivos muy breves, y representarse a través de las simples sugerencias descriptivas dadas por el narrador: París, este lugar evocado por el narrador es muy sugestivo para el lector, en el cual este verá desfilar en su imaginación muchos otros lugares pertenecientes a esta ciudad, también famosos: La Tour Eiffel, Notre Dame de París, l'Arc de Triomphe, Les Champs Elysés, etc. Los lugares evocados por Torrente Ballester hacen siempre referencia a lugares que existen en la realidad, París, Madrid, La Coruña, Inglaterra, Viena, etc., espacios geográficos reales, y Pueblanueva del Conde, un lugar ficticio. Los dos permiten una mejor adhesión del lector a la diégesis a través de la imaginación y la representación de la realidad, por el proceso de mimesis, o verosimilitud, que da autenticidad a la novela. El hecho de que las indicaciones descriptivas sean poco numerosas, nos conduce a pensar que la estrategia de Torrente Ballester es hacer participar a sus lectores en la construcción del espacio de la novela. Torrente Ballester rechaza designar el espacio de su novela de manera precisa, excepto los nombres de las ciudades y los espacios geográficos con todos los detalles que se brindan, de una parte, para no inhibir la imaginación del lector, y de otra parte, para escaparse de la representación muy subjetiva del espacio. Su voluntad de representar objetivamente los espacios geográficos significa que quiere implicar enteramente al lector en la construcción del espacio a través de su propia representación.

El espacio narrativo es uno de los elementos que configura la novela. Su valor significativo suele tener mayor importancia que su valor formal. Se asocia a la descripción, y por ello habrá que prestar atención a las descripciones cuando aparezcan o no. La ausencia descriptiva, en algunos casos, se manifiesta como una forma de ruptura con la novela. Conviene distinguir entre diferentes espacios novelescos, desde los espacios reales, los ficticios y los míticos.

⁹ G. Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 27. También apunto: G. Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Prólogo de V. García de la Concha, Barcelona, El mundo, 2001.

En la descripción, el adjetivo será la categoría gramatical clave. Predomina la descripción impresionista, con pequeñas pinceladas sobre la realidad que se describe. Pero no está lejos la descripción expresionista, en la que se presta atención a los aspectos más desagradables de la realidad. Aparece, sobre todo, en *Los gozos y las sombras*, la mezcla de lo real y lo ficticio; es la característica principal de la novela. El análisis de una descripción se reduce al examen de tres cuestiones: su inserción, o sea, ¿cómo se inscribe en este amplio conjunto que constituye el relato?; su funcionamiento, es decir: ¿cómo se organiza como unidad autónoma?; y su función, esto es: ¿para qué sirve en la novela?

LA INSERCIÓN DE LA DESCRIPCIÓN

El estudio de la inserción comprende dos problemas: la designación, o ¿cómo es designado el sujeto descriptivo?, y la motivación, a saber: ¿su aparición en el relato corresponde a una necesidad interna en la historia?

- La designación del sujeto de descripción puede hacerse de dos maneras: por anclaje o por asignación. La primera manera consiste en indicar el sujeto de descripción al inicio de fragmento descriptivo, pues su comprensión se hace más fácil; y la segunda, al contrario, consiste en tardar la indicación del sujeto descriptivo, lo que provoca un efecto de espera, y por lo tanto suscita un misterio o una sorpresa. Analizaremos el fragmento siguiente:

Llegaron al pazo. Estaba cerrado el gran portón de hierro de la entrada. Lo abrieron entre Carlos y el cochero, con ruido de hierros desvencijados. El coche fue dando tumbos, por la avenida embarrada, hasta la puerta de la casa, que también hubo que abrir entre dos. Se fijó Carlos en el Jardín, cuya traza se perdía por la invasión de zarzas y saúcos nacidos en todas partes; en la hiedra que trepaba por los troncos y las paredes; en las verbenas crecidas en los aleros y en las juntas de las piedras¹⁰.

El sujeto de descripción está indicado al inicio: el pazo; se trata de una designación por anclaje que facilita la comprensión inmediata. La descripción se aleja de todo efecto de ambigüedad o de suspenso; se da como transparente.

- La motivación de los fragmentos descriptivos es una exigencia para las novelas realistas. Uno de los procesos de la motivación es poner la descripción en boca de un personaje, así el narrador, en vez de interrumpir bruscamente su relato, evoca lo que ve, dice o piensa,

¹⁰ G. Torrente Ballester, ob. cit., pág. 56.

atribuyéndolo a uno de sus personajes; así la descripción es introducida por un personaje y es justamente el personaje focalizador a quien se le cede la descripción. Philippe Hamon destaca una secuencia de cinco fases para las novelas realistas cuyo papel es motivar la inserción de un fragmento descriptivo dentro del relato: Personaje calificado → un suspensión del relato → verbo de percepción o de acción → mencionar un lugar → objeto a describir¹¹.

Prácticamente, en *Los gozos y las sombras* todas las descripciones son hechas por el narrador, no podemos observar diferencias entre las descripciones del narrador y las del personaje, así nos informaremos acerca del sujeto descriptivo y no de quien está describiendo aunque sea mencionado. Las pocas descripciones en boca de personajes que hay en *Los gozos y las sombras*, llevan un aspecto evaluativo de menor grado, y es la voz del narrador que acaba por imponerse al final.

EL FUNCIONAMIENTO DE LA DESCRIPCIÓN¹²

La descripción, siendo una unidad autónoma, obedece a un funcionamiento particular: efectúa cierto número de operaciones y hace salir el objeto a la superficie del texto, y también efectúa una organización que asegura su coherencia. Entre las operaciones de la descripción, distinguimos las que revelan la «aspectualización» y las que conciernen a «la puesta en relación», pues, existen dos maneras de describir una realidad: o se mencionan sus diferentes características, o se comparan con otros objetos.

- La aspectualización indica el aspecto de lo que es descrito mencionando sus propiedades (volumen, talla, forma, color,...etc.) y sus partes (los elementos constitutivos):«Entraron en un edificio *grande, antiguo, alzado* sobre un promontorio que cerraba, por el sur, la cala donde se habían instalado las gradas»¹³.
- La puesta en relación precisa el lazo entre el objeto descrito y los otros objetos del mundo, para hacerlo, tiende a la situación y la asimilación, la primera indica el sitio del objeto en el espacio, y la segunda determina, por medio de comparaciones, metáforas o reformulaciones, su relación con otras realidades.

La descripción responde también a una organización, con el fin de evitar de dar una lista de características, el narrador trata de asegurar una coherencia a su descripción, mediante muchas técnicas:

¹¹ Ph. Hamon, ob. cit.; V. Jouve, *La poétique du roman*, Armand Colin, VUEF, 2001, pág. 41.

¹² *Ibíd.*, pág. 98.

¹³ G. Torrente Ballester, ob. cit., pág.137; las cursivas son mías.

- Estructurar geográficamente el espacio por indicaciones de la situación del objeto descrito: encima, arriba, a la izquierda a la derecha, etc.: «Le empujó hacia el interior deslumbrante. Un despacho inmenso, de techos altos de dos pisos, cubierto de roble antiguo; *al fondo*, un ventanal gótico inglés. Chimenea *a un lado*. Buenos muebles, buenos cuadros. ¡Ah! *Sobre* la chimenea, un óleo representando a Cayetano con traje de montar y fusta: la mano se apretaba *sobre* ella con vigor excesivo»¹⁴.
- Estructurar mediante adverbios temporales: primero, luego, enseguida, etc., o con frases yuxtapuestas que dan cierto dinamismo a la presentación:

Examinó la habitación. Muebles gastados; la mesa, con tapete de croché; en las paredes, retratos de divos, recortados de revistas y con marcos de fabricación casera [...]; recortes de revistas antiguas, bastante polvorientos, deslucidos los passe-partout. Corno centrando los cuadros de un testero, había un retrato al óleo: no podía verlo bien desde su asiento. Y *también* un cromo antiguo del Sagrado Corazón y otra estampa religiosa, muy moderna. Por una de las puertas, entornada, venía el olor a lombarda.¹⁵

- Animar la descripción con verbos de movimiento: «*Sacó* otro pitillo, lo *encendió*, *sopló* sobre la cerilla y *se quedó* mirando el humo»¹⁶.

LA FUNCIÓN DE LA DESCRIPCIÓN

En el seno de la novela, la descripción puede asumir ciertas funciones; podemos mencionar:

- La función estética. Esta función depende de la corriente literaria a la cual pertenece la novela, se caracteriza por la tendencia del autor hacia embellecer los decorados y los personajes con un uso flagrante de adjetivos, verbos y recursos estilísticos. Siendo una obra realista, la descripción en *Los gozos y las sombras* no lleva un valor puramente estético, la inmensa mayoría de las descripciones tienen una función de llevar a cabo la narración, con una caracterización directa de los lugares. La descripción en la novela informa al lector sin exageración, le proporciona los datos esenciales; sin embargo, las descripciones no carecen de belleza. Torrente Ballester desarrolla e introduce con habilidad los elementos descriptivos aunque no tiende a dar unos detalles sin valor al nivel de sentido, desempeña en sus descripciones el papel de un contemplador que se contenta

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 85; las cursivas son mías.

¹⁵ *Ibíd.* pág. 29.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 62; las cursivas son mías.

de reflejar el espacio descrito tal como es, sin embargo, sus huellas están siempre presentes.

- Función mimética. Es la función que une la descripción con el mundo real, esta función tiene un valor apreciado en la novela, aunque es ficticia. Torrente Ballester se ciñe a la realidad en sus descripciones de *Los gozos y las sombras*; estas llevan un carácter puramente real, son breves y concisas. Torrente Ballester no ve en la descripción un inventario de objetos, sin embargo, no tiende a introducir descripciones que no estén ligadas a la realidad.
- Función simbólica. El espacio en la novela tiene un valor simbólico mediante las descripciones. La historia de *Los gozos y las sombras* se desarrolla en un ambiente rural, Pueblanueva del conde, el lugar en sí es también típico de muchos pueblos gallegos de la tierra del ferrolano Torrente Ballester, y sus características son comunes a todos ellos: el caciquismo, la desesperación, los aires costeros, los campesinos, etc. Podemos hablar de tres «Pueblanuevas» o tres versiones del mismo pueblo:
 - Pueblanueva deseada. Es la que recordaba Carlos Deza, la que añoraba y por la que suspiraba por volver. El narrador la describe indicando la esperanza que tenía Carlos para resolver sus problemas y encontrar explicaciones a sus sentimientos al regresar a su pueblo natal y vivir de nuevo en su casa de infancia, eso hace que Carlos se cree la ilusión de un lugar al cual pertenece, donde encuentra un sentido a su existencia, donde halla su libertad, lo que le pertenece y el cariño de su madre.
 - Pueblanueva real: simboliza el reino del poder tiránico común en los espacios rurales de aquella época. Es un lugar donde la violencia, la injusticia, la degradación, la locura y la desesperanza son lo único a lo que están acostumbrados sus habitantes. El destino de esta Pueblanueva es el mismo que el de toda España, y por ello, es condenada a la soledad y la destrucción, y sobre todo, a la guerra que estalló dos años después.
 - Pueblanueva infernal: En cierta manera es un mundo ficticio, pues los personajes no son algo que podamos considerar real, pero es la realidad: Pueblanueva es un infierno sobre el que se pasean personajes condenados a vivir un pasado horrible, o torturados por un futuro desconocido. Nada queda ya de la Pueblanueva deseada por Carlos, sino un lugar despoblado, donde todos sueñan con dejar por lo que es un infierno: «El número de los que vuelven nunca es tan grande como el de los que se van, y no puede decirse que todos los que regresan hayan de ser considerados como personajes»¹⁷.

¹⁷ G. Torrente Ballester, ob. cit., pág. 9.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, J. M., y PETITJEAN, A., *Le texte descriptif*, París, Nathan, 1989.
- ÁLVAREZ PERELETEGUI, G., *Aspectos de lo fantástico en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Tesis Doctoral, dirigida por Pilar Celma Valero, Universidad de Valladolid, 2012, <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/1767>.
- BACHELARD, G., *Poétique de l'espace*. París, PUF, coll. Quadrige, 2005.
- CABEDO TORRES, J. J., *Gonzalo Torrente Ballester o el poder de la imaginación*, 2011.
- CASTRO DE PAZ, J. L., y PERUCHA, J. P., *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Orense, Festival internacional de Cine independiente de Ourense, 2000.
- GENETTE, G., *Frontière du récit*, COM, núm. 8, 1966.
- *Figures 2*, París, Seuil, 1969.
- *Introduction à l'analyse du roman*, in *Yves Reuter*, París, PUF, 1980.
- HAMON, PH., *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette, 1981.
- JOUBE, V., *La poétique du roman*, Armand Colin, VUEF, 2001.
- LOZANO, A., *Características estructurales de la narración en la trilogía Los gozos y las sombras de G. Torrente Ballester*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 4, núm. 1, 1979.
- TORRENTE BALLESTER, G., *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- *Los gozos y las sombras, El señor llega*. Prólogo de V. García de la Concha, Barcelona, El mundo, 2001.

CAPÍTULO 41

El cuerpo como espacio de filiación genética en la obra umbraliana: *Mortal y Rosa* y *El hijo de Greta Garbo*

NIEVES MARÍN COBOS
Universidad Autónoma de Madrid

POR UNA NUEVA CONSIDERACIÓN DE LA RELACIÓN ENTRE *MORTAL Y ROSA*
Y *EL HIJO DE GRETA GARBO*: LA AUTONOMÍA DE LA IMAGEN POÉTICA

Es ya un tópico de la crítica umbraliana la complementariedad establecida entre *Mortal y rosa* y *El hijo de Greta Garbo* como, respectivamente, el libro del hijo y el libro de la madre. Esta dicotomía suele fundamentarse en cuestiones puramente temáticas que marginan factores de índole genérica, estilística o de génesis. En efecto, *Mortal y rosa* se construye en torno a la figura del hijo, al que el yo acompaña en su primera infancia, su enfermedad y su muerte, quedando desamparado tras esta; *El hijo de Greta Garbo*, por su parte, rememora, desde una óptica mistificadora, la figura de la madre desde la infancia del narrador hasta su primera juventud, cuando queda huérfano. Por ello, es posible contemplar ambos textos como partícipes del proyecto poético de auto-construcción del yo que atraviesa la obra umbraliana como un *leitmotiv* propio. No obstante, la forma en que los distintos textos se integran en él varía: mientras que *El hijo de Greta Garbo* puede ser considerado como un ejemplo sobresaliente de esa re-creación de la memoria tan cara al autor, que nace de una tensión entre el recuerdo verídico y la invención del deseo que desborda el anclaje autobiográfico en aras, como veremos, de una auténtica ficcionalización del yo, *Mortal y rosa* se mantiene aparte, pues no nace tanto de un recuerdo que se busca asir y modular

poéticamente, como de un presente que se quiere aprehender por el presente mismo de la escritura. Si *El hijo de Greta Garbo* es un libro del recuerdo, *Mortal y rosa* lo es de un presente acechado por la muerte. Y, sin embargo, una intuición de conexión íntima entre los textos permanece.

El objetivo de este trabajo es proponer una nueva relación entre estas dos obras que supere la dicotomía enunciada y que además pueda ser extrapolable al conjunto de la obra literaria de Francisco Umbral¹. Para ello, tomaré en consideración las que la mayoría de los críticos repiten como sus dos principales características: el lirismo de su prosa y la preeminencia del yo como sujeto y objeto del discurso. Así, analizaré en contraste la imagen final de ambas obras: tras la pérdida del Otro, el yo configura dos imágenes de incorporación fantasmática del difunto que se resuelve en el cuerpo. Esto es, se produce una suerte de simbiosis con el difunto, de modo que el cuerpo del yo se convierte en el espacio donde la separación eterna que impone la muerte es vencida mediante una asimilación del Otro que garantiza su pervivencia en un yo que se transforma. Cuerpo y muerte devienen los dos pilares sobre los que se erigen las imágenes y en torno a ellos pivotará mi análisis.

Dos apreciaciones se imponen antes. En primer lugar, he hablado de proyecto de auto-construcción del yo, de anclaje autobiográfico y de ficcionalización del yo, nociones estas que plantean de por sí una vasta problemática teórica, tanto más en una obra tan particular como la de Umbral, que desdibuja las fronteras genéricas a placer y, sobre todo, que se presta a la crítica biografista como pocas: sin ir más lejos, el caso de *Mortal y rosa* es paradigmático de las posibles relaciones que pueden establecerse entre su obra y su vida y en las que tanto se ha obstinado la crítica, auspiciada por una historia personal convulsa que el propio escritor se encargó de alimentar. En consecuencia, los estudios de sus obras se han llevado a cabo con frecuencia a la luz de su (supuesta) vida personal, bajo un prisma por momentos cuasi-romántico que ha tomado sus palabras como la expresión íntima y (casi) sincera de un yo lírico. Pero diversos aspectos posibilitan una crítica divergente: especialmente, la repetición de los mismos episodios en varios textos pero narrados siempre de forma diferente desdibujan el posible trasfondo autobiográfico de estos para hacer de ellos motivos narrativos que al entrar en contacto con la fantasía poética se desligan de lo real para acabar derivando hacia la construcción de un nuevo universo autónomo de naturaleza puramente ficticia, un universo proteico que nace de lo cotidiano y lo pasado para trascenderlos, y en el que el yo se convierte en un demiurgo de sí mismo y de

¹ Si bien A. Penedo Picos apunta ya a una relación similar entre ambas obras, no se basa en las imágenes que aquí serán analizadas ni toma la misma perspectiva. Además, su estudio se aproxima al biografismo, algo que evitaré por considerar que impide aprehender todas las posibilidades de la producción umbraliana; «Del sentimiento trágico de la pérdida en Francisco Umbral», *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, C. X. Ardavín (ed.), Gijón, Llibros del Peixe, 2003, págs. 144-159. De esta misma monografía editada por C. X. Ardavín, interesan aquí también los trabajos de M. Alberca, «El mito personal de Francisco Pérez Martínez», págs. 45-64, y de M. Genoud de Fourcade, «Biografía, poética y creación en Francisco Umbral», págs. 27-44.

su historia que todo lo ordena y crea gracias a la palabra escrita. En este sentido, estudiosos como Laín Corona² han defendido la obra umbraliana como heredera de la novela lírica modernista: el yo es la materia novelable por excelencia y en ello se ficcionaliza. Será esta hipótesis la que tome como referencia, para tratar de alejarme de la tendencia que hace del texto solamente memorialismo y vela con ello otros aspectos de su composición. Así, al poner en relación las imágenes que serán estudiadas y la empresa poética umbraliana, no lo haré con respecto al posible trauma subyacente, sino a lo intra-literario e intra-textual.

Por otra parte, el procedimiento escogido será el estudio de la imagen poética en su autonomía, porque, como sostiene Bachelard, «En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una *ontología directa*»³. Por esta preeminencia de la imagen y por su relación con la muerte y el duelo, he optado por un sincretismo metodológico en torno a la «Poética del Imaginario», por cuanto se aúnan en ella la creación individual, la incidencia del inconsciente colectivo y la dimensión antropológica de la producción cultural. Por separado, cada línea resultaría insuficiente para aprehender la complejidad de la imagen en cuestión, pero imbricadas y conservando cada una su especificidad, el objetivo se antoja posible. Partiré de la tesis de las estructuras antropológicas del imaginario de Durand⁴, pues la incorporación fantasmática del difunto se adecúa a las imágenes digestivas del ciclo nocturno. Puesto que su síntesis antropológica es demasiado generalizante y no permite captar todo el elemento material (el cuerpo-espacio) ni todas las fases del proceso, acudiré a los trabajos de Bachelard sobre la poética del espacio⁵ y la dimensión material de las ensoñaciones del reposo⁶, ya que desde ellos es posible ahondar en el cuerpo como espacio de desenvolvimiento del yo gracias a la concepción de la intimidad desde el punto de vista material y poético que propone el autor francés. Finalmente, recurriré a estudios psicoanalíticos de Freud⁷ y Fedida⁸ sobre el canibalismo totémico y el duelo para valorar el otro factor determinante de las imágenes aludidas: la muerte.

² G. Laín Corona, «Más allá de la biografía real: Umbral como materia novelable», *Francisco Umbral: memoria(s): entre mentiras y verdades*, B. de Buron-Brun (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2014, págs. 353-381.

³ G. Bachelard, *La poética del espacio*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983 (1.ª edición de 1965), pág. 8.

⁴ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2005.

⁵ G. Bachelard, ob. cit.

⁶ G. Bachelard, *La Tierra y las ensoñaciones del reposo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006.

⁷ S. Freud, «Duelo y melancolía», *Obras Completas. Sigmund Freud. Volumen 14 (1914-16). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*, J. Strachey (comp.), Madrid, Amorrortu Editores, 1976, págs. 235-255. Y también: *Tötém y tabú*, Madrid, Alianza, 1985 (1.ª edición de 1967).

⁸ P. Fedida, *L'absence*, París, Gallimard, 1978.

LA INCORPORACIÓN FANTASMÁTICA DEL OTRO: DE LA RESISTENCIA
 AUTO-AFIRMATIVA AL ABANDONO A LA PULSIÓN FÚNEBRE

Tras la pérdida del hijo, proclama el yo de *Mortal y rosa*: «[...] me crece la pirámide en el alma, el espacio sagrado, la cripta donde te llevo, [...], y me veo en los espejos de los grandes almacenes y sólo hay una imagen en un espejo porque vives en el útero que me ha nacido para ti»⁹. Y el del *El hijo de Greta Garbo* afirma tras la muerte de la madre: «Sé que mi madre está viva, no sólo en mi memoria (lo cual no sería sino un embalsamamiento [...]), sino en mi organismo. Vive en mi organismo, [...]. Nacimiento inverso, ella está en mí como estuve en ella. Estoy embarazado de madre»¹⁰. Frente a la evidencia de la muerte, el yo provee su cuerpo como espacio de revivificación del difunto. Asume como una verdad irrefutable que el Otro vive ahora en él y se atribuye con ello el papel de madre, que se identifica con la dación de vida y la protección. El atávico deseo de retorno a la madre se transforma en ambición de recuperar lo materno para el Otro. El complejo de Jonás es revertido: el yo no quiere ser contenido, sino que se convierte en continente a través de una metamorfosis corporal (esto es, la aparición de un útero) que trasciende las limitaciones de sexo gracias a la potencialidad transformadora de la imagen poética, que alcanza su máxima expresión (devuelve la vida). El vientre se contempla en su condición nutricia, pero también de casa, de lugar de reposo, para el que es contenido y para el que contiene, que se refugian de la muerte y del dolor respectivamente.

Estas imágenes apelan al imaginario digestivo¹¹, pues se aproximan a una deglución que mantiene intacto al que es tragado. Es cierto que las referencias al útero y al embarazo implican que el Otro no llega al vientre mediante el acto alimenticio, sino que surge en él. Sin embargo, la operatividad del arquetipo digestivo se revela en el hecho de que, aunque se trate de una nueva forma de vida, se intenta devolver esta al ser que ha muerto, que se quiere recuperar en su especificidad. Es decir, no se trata tanto de un renacer como de una resurrección, porque no nace un nuevo otro del difunto, sino que este es resucitado tal cual era y conservado en la cavidad protectora que representa el vientre en tanto que trasunto espacial del cobijo materno ancestral. La naturaleza poética de la imagen implica además una eternidad; es decir, la imagen, al ser de orden intelectual, ajena a su imposible realización material, apela a una atemporalidad trascendente. La muerte no es negada, sino revertida mediante una inversión de los valores: el vacío dejado por el difunto se torna en llenado del vientre del doliente, la pérdida, en recuperación, la orfandad en paternidad y la paternidad impotente en maternidad todopoderosa, morir es la condición para volver a vivir.

⁹ F. Umbral, *Mortal y rosa*, Madrid, Cátedra/Destino, 2008 (1.ª edición de 1995), págs. 220-221.

¹⁰ F. Umbral, *El hijo de Greta Garbo*, Barcelona, Austral, 2013, págs. 254-255.

¹¹ Durand, ob. cit.

Esta imagen de incorporación del Otro se identifica igualmente con un acto individual de canibalismo totémico: el yo se alimenta del Otro y, al hacerlo, se apropia de sus características, que pasan a reforzar su identidad como miembro de un grupo que se forma en torno a ese sacrificio original¹². El grupo se identificaría aquí con la familia en su expresión mínima, esto es, madre-hijo-nieto, de suerte que el hijo-padre se erigiría en puente intergeneracional. Esta función de filiación genética que el yo cumple a través del cuerpo, y sobre la que volveremos al final, es anunciada en *Mortal y rosa* antes de la muerte del hijo, en el célebre pasaje del corte de uñas:

Mi madre me cortaba las uñas, [...] Como el lento crecer de la cutícula iba yo creciendo en ella, tapando su vida, eclipsando la media luna blanca de su alma, y ahora soy yo, padre, madre [...] quien recorta las uñas al hijo. [...] Le corto las uñas al niño, no sólo por cortárselas, sino porque cuando lo hago despierta ella en mí. [...] Toda imitación es una posesión, dijo alguien. Imitando al muerto, el muerto nos posee. [...] Soy enlace, así, entre dos seres que no se encontraron nunca, distantes en el tiempo. [...] soy la mirada misma del hogar, la conciencia de la familia. [...] Un hijo es la propia infancia recuperada, la pieza suelta del rompecabezas. Lo que no viví en mí lo vivo en él, lo que no recuerdo de mí es él.¹³

El cuerpo adquiere una funcionalidad vivificadora múltiple. La repetición del gesto cotidiano instaura una absolutización temporal que abole toda distancia entre pasado y presente: así, el yo adulto se afirma en su condición de padre al identificarse con su propia madre, pero a la vez vuelve a ser niño, pues el hijo propio lo retrotrae a su infancia. El yo actúa como eslabón intergeneracional que facilita una comunicación que pasa por lo vívido de la intimidad doméstica. La paternidad se entiende como una pérdida por parte del yo, que se ve invadido por el hijo, pero esa pérdida se compensa por el hecho de que el hijo representa la posibilidad de una nueva infancia.

En un movimiento similar a este, el yo narrativo de *El hijo de Greta Garbo*, confiesa tras la pérdida de la madre que «Hago la vida de ella»¹⁴: se ha instalado en su cuarto y repite sus rutinas. Esta obstinación en el hábito se convierte en una manera de mantener al muerto con vida, pero modifica a la vez la vida del doliente, de modo que el proceso de resurrección se complica: «De mi madre sólo quedo yo. [...] Ese alabastro de madre, ese desnudo blanco, mate y excesivo, es la corporalidad en que me he reinternado, ámbito de mujer dentro del cual quiero vivir uterinamente. No es su habitación la que habito, sino el cuerpo blanco de mi madre. Dentro de esa blancura me muevo y nutro»¹⁵. La imitación

¹² S. Freud, *Tótem y tabú*, ob. cit.

¹³ F. Umbral, *Mortal y rosa*, ob. cit., págs. 154-155.

¹⁴ F. Umbral, *El hijo de Greta Garbo*, ob. cit., pág. 253.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 259.

del muerto, que se hace por el gesto, esto es, por el cuerpo, acaba suponiendo la internación del yo en el Otro: al imitarlo, el cuerpo del yo se convierte en el cuerpo del Otro, de modo que dos corporalidades se funden en una, el cuerpo del yo, pues la integración del Otro supone la integración en él. Por tanto, no sólo el yo hace retornar a la madre en su vientre, como analizábamos al comienzo, sino que retorna a ella al reescenificar su propio embarazo. Es decir, a pesar de la muerte, el yo recupera a la madre mediante una reencarnación doble: primero, a través del embarazo-engullimiento, después, por la imitación-posesión. Que el cuerpo sea el espacio donde esto se resuelve podría tener una relación con la concepción de la paternidad/maternidad desarrollada en el pasaje del corte de uñas: el padre/la madre cede una parte de su vida a otro ser, de modo que al morir, la única parte que le sobrevive es esa que transfirió.

Pero, en este proceso, no sólo el muerto revive, sino que el yo se ve modificado. El yo se alimenta del Otro a la vez que le cede parte de su vitalidad para que siga existiendo. Sin embargo, el abandono del yo a la invasión del difunto no es total: «Claro que tanta fidelidad sólo se completa asumiendo alguna infidelidad: por ejemplo, yo no escribo cartas. Mamá era muy epistolar. [...] En esto me reafirmo ante ella y comienzo a ser yo. Siendo yo, ya puedo dedicarme libremente a ser ella»¹⁶. Esta pequeña modificación de la rutina ajena convierte al yo en agente de la misma. La consciencia de esta apropiación imprime un dinamismo al proceso que, de hecho, es lo que facilita que la resurrección pueda hacerse *ad infinitum*. Si la parte vital del yo no se afirmase, el muerto lo invadiría por completo y lo transformaría en otro muerto; es decir, la lucha de contrarios (vida/muerte, recreación/destrucción, dinamismo/detención) sería a la larga neutralizada y el sistema se vería abocado a la parálisis.

Algo así ocurre de hecho en *Mortal y rosa*, marcando la principal diferencia entre ambas obras: «Y sólo de mí puedes vivir ahora, de tanto como en mí habitaste, hijo. Y sólo de ti puedo vivir. Sólo está vivo de mí lo que está vivo de ti: el recuerdo. Sólo vivo, estando vivo, en lo que tú vives, estando muerto»¹⁷. Se observa de nuevo una transferencia mutua de vida que, paradójicamente, surge de la muerte. El hijo ya sólo puede vivir en el padre, porque el hijo recuperó para el padre el paraíso perdido de la infancia de manera que lo habitó; es decir, el hijo retrotrajo al padre a su propia niñez, revivió al niño que fue y, siendo ambos niños, se fundieron en el mismo ser. Esta concepción de la paternidad como regresión a la infancia a través del hijo y fusión con él es sintomática de toda la obra: «Y ese niño muerto se me confunde con este otro niño muerto, porque son el mismo niño, escribiendo de uno o del otro estoy escribiendo del niño, del núcleo esencial de infancia en que consisto, [...]»¹⁸. Por eso, cuando el hijo muere, el padre también lo hace. Y, por eso, la única forma de vida que le resta al yo es la única que aún puede conservar el hijo: el recuerdo. El recuerdo

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 255.

¹⁷ F. Umbral, *Mortal y rosa*, ob. cit., pág. 231.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 216.

implica, por un lado, una entidad de orden intelectual, esto es, que se resuelve en el interior del yo; y, por otro, un pasado absoluto, que niega el presente y fagocita el futuro, provocando que la vida por el recuerdo sea una vida por la muerte. El yo, enrollado sobre sí mismo, identificado con el/un niño muerto, se convierte en un cadáver viviente que ya no se afirma ante la invasión del difunto, sino que se rinde a ella: al acoger al hijo, se acoge a la muerte misma. La introspección es total debido al dolor y la indiferencia suspicaz hacia lo exterior:

Sólo encontré una verdad en la vida, hijo, y eras tú. Sólo encontré una verdad en la vida y la he perdido. Vivo de llorarte en la noche con lágrimas que quemaban la oscuridad. Soldadito rubio que mandaba en el mundo, te perdí para siempre. Tus ojos cuajaban el azul del cielo. Tu pelo doraba la calidad del día. Lo que queda después de ti, hijo, es un universo fluctuante, sin consistencia [...], una vaguedad nauseabunda de veranos e inviernos, una promiscuidad de sol y sexo, de tiempo y muerte, a través de todo lo cual vago solamente porque desconozco el gesto que hay que hacer para morir. Si no, haría ese gesto y nada más¹⁹.

El yo ya no encuentra interés en vivir en un mundo que ha perdido todo sentido al matar al hijo. No existe pretensión de exteriorización porque no hay nada hacia lo que tender fuera del yo, único espacio en el que puede encontrarse al hijo. Todo se carga de pulsiones de muerte, de modo que el yo deviene cadáver viviente que vaga por un limbo incierto; no hay necesidad de darse muerte porque ya se está muerto. No obstante, la introspección pura es insostenible y necesita de un cauce material y dialéctico que le dé forma. El cuerpo, invadido por la muerte, no puede cumplir esa función, ya que carece ahora del dinamismo necesario para cualquier proceso dialéctico. Así, la introspección desborda los límites de lo interno y es transferida a otra materialidad, propiamente externa, como es la escritura: «Este libro, hijo, que nació no sé cómo, que creció en torno a ti, sin saberlo, se ha convertido en el lugar secreto de nuestras citas, en el refugio solo de mi conversación, de mi monólogo contigo, aunque ya toda mi vida es ese monólogo y no hacemos otra cosa que conversar, tú y yo, sin que nadie nos oiga»²⁰. La escritura de la obra permite seguir hablando con el hijo.

El problema es que el hijo ha sido introyectado y hablarle a él es hablarse a sí mismo, por lo que se deja de escribir. Es decir, el diálogo se revela como un monólogo; sin alimento, el diálogo no puede más que detenerse. La conversación con el Otro que habita en el cuerpo del yo sólo puede hacerse en el cuerpo del yo; la exteriorización no resiste la prueba de la realidad, que imprime la ausencia, y se retorna a la introspección. El cuerpo es el único espacio que puede garantizar la vida de ambos porque la rendición a la muerte es sólo en espíritu, es decir, no se inflige a la parte física que sigue siendo un organismo dinámico sujeto

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 219.

²⁰ *Ibíd.*, págs. 228-229.

a estímulos exteriores, aunque estos sólo lo reafirmen en su condición mortal. El cuerpo deviene casa-ataúd: es casa porque acoge al Otro para que sobreviva, pero se transforma en ataúd porque este recogimiento se traduce en muerte. El doliente vive muriendo, del recuerdo, entre y de los restos del muerto.

HACIA UNAS POSIBLES CONCLUSIONES:

LA AUTO(RE)CREACIÓN MITOLOGIZANTE

En consecuencia, es posible concluir que pese a la diferencia que separa las imágenes, tanto en *El hijo de Greta Garbo* como en *Mortal y rosa*, el proceso de engullimiento culmina en una simbiosis: doliente y difunto extraen de la mutua convivencia en el cuerpo del yo el beneficio de la supervivencia. Dicha simbiosis es de signo negacional, pues aunque el yo reconoce que la otra persona ha fallecido, no asume la consecuencia principal de este hecho como es la desaparición para siempre del Otro. Este mecanismo de simbiosis negacional se traduce en signo de un duelo patológico. El trabajo de duelo se entiende tradicionalmente como un proceso dilatado en el tiempo que ha de permitir al doliente desprenderse del objeto de amor, para que este pase a la nómina de antepasados y así se pueda mantener una relación sana con él basada en el culto a los muertos²¹. Aquí, por el contrario, la unión con el objeto de amor llega a su máxima expresión: el yo lo integra en su cuerpo y lo hace parte constituyente de su nueva identidad que surge tras el trauma. El duelo se patologiza: no se restringe a un proceso limitado temporalmente y destinado a superar la muerte del ser amado, sino que sus características modulan el modo de vivencia del yo.

En este sentido, el cuerpo del yo se transforma en reliquia y relicario viviente del difunto, ya que es en él donde pervive lo que aún queda del otro. El culto al muerto, que no al antepasado, se hace en el fuero interno, a través de la recreación *ad infinitum* del Otro, la rememoración del pasado (ahora tiempo absoluto) y la comunicación *post-mortem*. Si la reliquia se entiende como un resto del antepasado que se conserva para crear una ilusión de permanencia que permita asumir la angustia de la separación²², aquí la noción de reliquia, al remitirse al yo, prueba una sumisión a la propia condición mortal, pero, sobre todo, la imposibilidad de dejar ir al otro. No se produce una ilusión de pervivencia, sino que se produce una revivificación total. No hay objeto que represente al Otro, sino que el yo asume ese papel; el cuerpo, por su intrínseco carácter dinámico, asegura una supervivencia al instaurar una interdependencia de orden atemporal. Lo imaginario se impone como lo real para un yo que desacredita así toda otra posibilidad de realidad, incluida la de la pérdida.

De esta manera, el yo se convierte en el garante de su propia genealogía. Ante la muerte, se erige en demiurgo de su propio universo (literario) a través

²¹ S. Freud, «Duelo y melancolía», ob. cit.

²² Fedida, ob. cit.

de la imagen poética, total y totalizante, autónoma y superior a la experiencia, que lo inviste del poder para re-crear su propia genealogía. El yo no contempla la imagen, no la hace símbolo, sino que se *adhiere* a ella, la habita, y de ella vive metafóricamente. En consecuencia, la repetición de la imagen, unida al pasaje del corte de uñas, invita a considerar los pasajes estudiados como fundacionales de la genealogía de un yo que emprende la tarea de hacerse en la ficción. Toda construcción del yo implica la necesidad de una identidad, que bebe de los orígenes y de la localización en una estirpe que, aquí, es posible elegir. El cuerpo del yo se convierte en la casa familiar, en el garante de la pervivencia de la sangre, al sumirse en un tiempo absoluto de orden cuasi-mítico; se instituye en espacio de filiación genética *post-mortem* que comunica dos generaciones nunca encontradas pero que se unen al nutrir la identidad del yo, alterna y simultáneamente padre e hijo, madre y niño. El cuerpo deviene espacio de una auto-geografía familiar dispersa que en él se reconstruye a través de la agencia del yo. La imagen es una imagen poética que, repetida e inserta en una producción narrativa que tiene como objeto privilegiado la auto-construcción del yo, adquiere tintes mistificadores de una genealogía convulsa, imposible, pero que el cuerpo, instituido en topografía orgánica necesariamente trascendente, construye y perpetúa.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, M., «El mito personal de Francisco Pérez Martínez», *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, C. X. Ardavín (ed.), Gijón, Llibros del Pexe, 2003, págs. 45-64.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983 (1.ª edición de 1965).
- *La Tierra y las ensoñaciones del reposo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2006.
- DURAND, G., *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- FEDIDA, P., *L'absence*, París, Gallimard, 1978.
- FREUD, S., «Duelo y melancolía», *Obras Completas. Sigmund Freud. Volumen 14 (1914-16). Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*, J. Strachey (comp.), Madrid, Amorrortu Editores, 2003 (1.ª edición de 1976), págs. 235-255.
- *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1985 (1.ª edición de 1967).
- GENOUD DE FOURCADE, M., «Biografía, poética y creación en Francisco Umbral», *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, C. X. Ardavín (ed.), Gijón, Llibros del Pexe, 2003, págs. 27-44.
- LAÍN CORONA, G., «Más allá de la biografía real: Umbral como materia novelable», *Francisco Umbral: memoria(s): entre mentiras y verdades*, B. de Buron-Brun (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2014, págs. 353-381.

- PENEDO PICOS, A., «Del sentimiento trágico de la pérdida en Francisco Umbral», *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, C. X. Ardavín (ed.), Gijón, Libros del Peixe, 2003, págs. 144-159.
- UMBRALE, F., *Mortal y rosa*, Madrid, Cátedra/Destino, 2008 (1.ª edición de 1995).
- *El hijo de Greta Garbo*, Barcelona, Austral, 2013.

CAPÍTULO 42

La libertad del alma. La prisión del cuerpo. Historia de un mismo espejo

ANA-MARIA PĂUNESCU
Academia rumana

Época de guerra. Época de pos-guerra. Libertades y mitades de libertades. Singularidades e historias comunes. Cambios bruscos y puentes que nunca hacen curva. Recuerdos que duelen, escondidos entre millares de heridas que hace mucho que han dejado de sangrar. El presente trabajo habla, como ya lo dice el título, de un espejo. Uno solo. El mismo. En el que se reflejan con suma curiosidad dos vertientes completamente opuestas de unos seres que comparten en silencio y en enfermedades la más clara de las prisiones: la celda. Concentrado en la novela *La voz dormida* de Dulce Chacón, publicado en 2002, el estudio tiene como meta averiguar la relación impactante entre estos dos estados y espacios supuestamente antónimos: la libertad y la prisión.

Empecemos con el comienzo: con la dedicatoria. «A los que se vieron obligados a guardar silencio»¹. Desde aquí ya, la autora nos implica y nos hace cómplices de una conmovedora historia: la de unas mujeres —diferentes, pero ¡qué desgracia! igual de condenadas, que comparten el espacio y el no-espacio de la cárcel y que acaban por sobrevivir o no a este drama tremendo que se les está reservado. Ya que hemos pronunciado y escrito la palabra-clave *espacio*, vayamos un poco por esta vía, pasando por la trama tan *despierta* de unas voces tan *dormidas* y revelando juntos, como si ahora leyéramos por primera vez la novela, sentimientos que se contradicen y se confirman simultáneamente.

¹ D. Chacón, *La voz dormida*, Santillana de Ediciones Generales, 2002.

En cuanto a los espacios, hay en la novela de Dulce Chacón algunos que se esbozan con claridad, en una niebla que, sin embargo, no se puede cancelar por completo: obviamente, la cárcel, símbolo y concreción de la presión y de la censura física, moral e ideológica, está descrita por la autora de una forma tan discreta que casi nos sentimos compañeros de sufrimiento de las mujeres que pagan una sentencia aún no pronunciada. Lo que hace Dulce Chacón es que acude a la descripción tipo *rompecabezas*: menciona diferentes sub-espacios de la cárcel y sus significados, en el campo semántico de este, sin insistir en la palabra en sí, sino más bien en sinónimos que expresan con una mayor dureza, a veces, la falta de movilidad y la incapacidad de disfrutar tu tiempo y tu vida. Por ejemplo:

Las mujeres que acuden al taller de costura en los sótanos de la prisión forman una fila para seguir a Mercedes en silencio y en orden. Hortensia enrolla su petate de borra, se seca la lágrima y busca su cuaderno azul. Ella no va al taller, porque aún no tiene condena. Tomasa permanece junto a la cabecera de Elvira. Y tampoco va al taller. Tomasa no va por principios. Se niega a coser uniformes para el enemigo².

Esta referencia directa a la obra mencionada, esta cita que revela tanto, en muy pocas líneas, me obliga a la confesión de que este trabajo, por muy raro que pueda parecer, no se propone bajo ninguna forma, hacer un resumen de *La voz dormida*, ni cortar y volver a contar el hilo narrativo que con tanta dedicación regala la autora, sino solo encontrar el acceso infinito y contrastante, a través de algunos pasos y de muchas más emociones, al espacio de la novela, a sus libertades y a sus prisiones, mediante citas relevantes, capaces de provocar la más noble de las curiosidades de un filólogo y de un investigador de literatura: la curiosidad de leer y de descubrir en su propio ambiente y ritmo el *por qué* y el *hasta dónde*. Volviendo a los espacios generales, tras el de la *prisión*, que es tan evidente y tan impactante para nosotros, libres ciudadanos de un mundo complicado, podemos identificar la ciudad de Madrid, recién pasada por tragedias y cambios, una ciudad que enmarca los límites de un gran país y que, bajo la firma de la autora, se llena y se vacía de significados: «Madrid estaba sitiado. Y el capitán médico Ortega se ahoga en Paracuellos del Jarama. Se ahoga. Porque él no detuvo la masacre. El capitán médico Ortega salió corriendo y, en la carretera de Barajas, saludó a Kolstov y fue incapaz de mirarle a la cara. Se ahoga. Él vio morir a los prisioneros. No se alejó de los guardianes que disparaban»³.

O, esta otra cita, llena igualmente de tristezas y de dramas personales o, mejor dicho, no tan personales, ya que, regresando a la metáfora del espejo, reflejan tristezas y condenas colectivas, un pasaje del libro que describe espacios comunes y simples que, a pesar de su real apariencia, llegan a pesar mucho desde el punto de vista emocional de los protagonistas:

² *Ibíd.*, pág. 12.

³ *Ibíd.*, pág. 47.

Más triste que nunca tomará el tren de Madrid. Y cuando llegue a la pensión Atocha, con sus ojos azulísimos más tristes que nunca, doña Celia y don Gerardo dejarán de apuntar entradas y salidas en el libro de contabilidad, se retirarán los dos de la mesa de la cocina, e interrumpirán el intento de cuadrar el balance del mes, abrumados por la tristeza que descubrirán en la mirada de Pepita⁴.

Por último, hablando de los grandes espacios presentes en la novela de Dulce Chacón, se tiene que mencionar el espacio ideal de la *libertad*, que se nos revela en una discreta y limpia comparación *callada* entre lo que somos por fuera y lo que somos por dentro. ¿Cómo podrían unas mujeres condenadas a una prisión física, moral e ideológica ser libres? Por muy metafórico que parezca, es posible. Y en las líneas de *esta voz dormida*, hay varios tipos de libertad. Pero todos se someten a un mismo parpadear casi robótico y doloroso, el de unas prisioneras que respiran libertad por todos los poros:

Libertad. Su hermana corre, él la observa correr, sonrío, y se da la vuelta. Libertad, pronuncia en voz baja. Libertad, qué extrañas son las palabras que se resisten a ser pronunciadas sin que el rubor nos alcance. Y qué extraño es llamar libertad a una carrera en la noche, al cielo raso, al monte bajo, al frío y al calor, a un pañuelo en la boca, a un fusil en la mano⁵.

Todo es libertad para ellas. Todo lo que no es cárcel. Todo es libertad para sus corazones ablandados y, a la vez, endurecidos. Igual que, frente al frío de las rejas y ante la incomodidad de las esposas, ellas, escrito con mayúsculas, prueban la libertad vista también de forma menos conectada a los diccionarios. Me refiero a la libertad de escoger, dentro de un laberinto cerrado con mil cadenas:

Tomasa sostiene que la guerra no ha terminado, que la paz consentida por Negrín es una ofensa a los que continúan en la lucha. Ella se niega a aceptar que los tres años de guerra comienzan a formar parte de la Historia. No. Sus muertos no forman parte de la Historia. Ni ella ha sido condenada a muerte, ni le ha sido conmutada la pena, para la Historia. Ella no va a dar treinta años de su vida para la Historia. Ni un solo día, ni un solo muerto para la Historia. La guerra no ha acabado. Pero acabará, y pronto. Y ella no habrá cosido ni una sola puntada para redimir pena colaborando con los que ya quieren escribir la Historia. Ni una sola puntada⁶.

Es esta cita una de las más tristes del libro. Para alguien que haya perdido en una guerra todo, vidas, libertades, futuro y presente, para una mujer como

⁴ *Ibíd.*, pág. 156.

⁵ *Ibíd.*, pág. 130.

⁶ *Ibíd.*, pág. 12.

Tomasa, ciudadana de un mundo llamado castigo, la Historia no es nada. Y es libre, al pensar así. Libre.

El intento de esbozar esta triple convivencia en un solo eje temporal gana verosimilitud gracias a la referencia a otras obras parecidas como temática o estilo, pero también a estudios históricos de la época en la que se inserta la investigación, todos presentes en las pequeñas y grandes bibliotecas del mundo, a nuestra disposición hoy y siempre.

Al lado de los tres grandes espacios ya mencionados y brevemente ejemplificados, hay algunos otros aspectos en *La voz dormida* que se podrían considerar espacios o sub-espacios. Y no son menos importantes. Me refiero aquí al mundo de las *cartas*. Aparece, en la novela, con mucha insistencia, este universo muy especial y personal, al que, hoy en día, se accede con menos y menos frecuencia, al que nosotros, libres escritores de palabras comunes, no sabemos apreciar como ellos, prisioneros de las angustias generalizadas de las épocas individuales. Volviendo a nuestro sub-espacio: ya que la comunicación directa resultaba sumamente complicada, por razones obvias, el recurso a la palabra escrita es fundamental. De este universo fascinante y dramático, voy a escoger la historia de una carta en particular:

La madre de Julita Conesa sólo tuvo un consuelo: las cartas que su hija le escribió en la prisión de mujeres de Ventas, segunda galería derecha. El día de su muerte escribió Julita la carta que provocará más tristeza en su madre. La carta más triste. La última. Y la más corta:

Madrid, 5 de agosto de 1939

Madre, hermanos, con todo el cariño y entusiasmo os pido que no lloréis ni un día. Salgo sin llorar, cuidad a mi madre, me matan inocente pero muero como debe de morir una inocente. Madre, madrecita, me voy a reunir con mi hermana y papá al otro mundo pero ten presente que muero por persona honrada. Adiós, madre querida, adiós para siempre. Tu hija que ya jamás te podrá besar ni abrazar. JULIA CONESA

Besos a todos, que ni tú ni mis compañeras lloréis. Que mi nombre no se borre en la historia⁷.

Como primera conclusión, cabría decir que este único espejo, en el que se concentran tantos y tantos espacios, se propone y consigue abrigar también este llanto disfrazado en novela, esta novela disfrazada en llanto. Y la lectura detenida de la novela de Chacón es una aventura a la que uno se tiene que enfrentar con valentía y, paradójicamente, con emoción. No existen, en mi opinión humilde, estudios exhaustivos. Y este no va a hacer excepción alguna. Porque tampoco existen mundos, espacios, cárceles, seres dispuestos a ser estudiados verdaderamente por completo. En consecuencia, habría mucho más que decir sobre *La*

⁷ *Ibíd.*, pág. 89.

voz dormida y sobre los espacios a los que se puede hacer referencia en un otro análisis concentrado en los detalles y en lo que es todavía menos obvio, a primera vista. Lejos de ser un espacio utópico, la novela de Dulce Chacón es más bien una radiografía perfecta de un mundo que cambia y cambia sin piedad, de una prisión a la que todos, de alguna forma, estamos condenados: las mujeres de la cárcel de Madrid, como representantes de las víctimas colaterales de una Guerra cruel, y nosotros, hoy, aquí, como representantes de una silenciada condena a vivir unas vidas que muchas veces no nos pertenecen, ni nos gustan. La literatura, en este caso, es solo el vehículo con el cual se puede acceder de forma directa y simple a este tipo de mundo y de espacio, sin llegar a ser, como en los cuentos no-realistas, un instrumento que inventa fantasmas en bolas de cristal.

En cuanto al *espacio* que más impacta en el caso aquí analizado, la cárcel, este no es un simple edificio con rejas y celdas, donde se tienen que conocer y olvidar soledades, sino el paradójico y complejo laberinto de unas libertades asumidas al destiempo, de unas palabras dichas contra el fuego de los fusiles, de unas muertes lloradas en voz alta y con la mirada erguida, de unas preguntas gritadas a los vientos y a los mares, de unas caóticas y sorprendentes cajas chinas que sobreviven a sus propios destinos y que comienzan a volar solas, con sus fuerzas y con sus destinos, de unas frustraciones que no dejan de guardar luto, de unas muertes a las que todos esperan y, sin embargo, nadie anuncia.

Partiendo de las rejas de una cárcel madrileña de posguerra y pasando por avenidas famosas de la capital española, la novela de Dulce Chacón consigue, en realidad, relacionar dos espacios que los diccionarios y las mentes colocan en polos opuestos: la libertad y la prisión, dos conceptos y dos mundos diferentes que se reflejan igualmente en un espejo. Y el espejo somos nosotros. El espejo se forma a través de nuestros ojos.

Sobre el grado de verosimilitud de la novela estructurada en tres partes, que acompaña sus historias hasta comienzos de los años sesenta, o sea mucho después del final de la guerra y hasta de las tan brutales condenas, la misma autora, Dulce Chacón, ofrece en una entrevista las respuestas más claras: su obra es resultado de una amplia investigación, basada en testimonios reales y en recuerdos recuperados de la garras del olvido:

Comencé por ir a unas reuniones que se celebran en el Valle del Jerte y en Santa Cruz de Moya, y donde los supervivientes que pelearon al lado de la República intentan recuperar la memoria de aquellos tiempos. Traté con guerrilleros y con presos. Unos me llevaron a otros, y poco a poco me encontré con un montón de testimonios. Acaso el más importante fue el que inspira la historia protagonista, la de Pepita, que debo a una cordobesa⁸.

⁸ J. A. Rojo, «He querido explorar el lado oscuro, oculto y silenciado de la posguerra», *El País*, 2002.

Conmovidada por la vida, ella la autora de lo aparentemente ficticio, fallecida un año tras la publicación de *La voz dormida*, añade: «Tengo una gran deuda con todos ellos por la generosidad que han tenido al regalarme sus recuerdos. Lo que más me impresionó de todos fue su ternura, su pasión, su dignidad. Esa inmensa dignidad de sobrevivir con la cabeza alta en medio del horror»⁹.

Y hay muchos otros también que tienen deudas pendientes.

Acercándome al final de mi artículo, me atrevo a dejar escrito aquí, en algunas palabras, en este pacto en negro y blanco al que ya no podremos modificar, para los que aún no hayan leído la novela, una sola historia de las muchas que aparecen en las casi doscientas páginas de Dulce Chacón: la historia de Hortensia, a la que la autora menciona muchas veces con el sintagma *la mujer que iba a morir*. Una mujer valiente cuya muerte llega a ser parte de nuestras vidas, ya que somos los testigos, en una puente temporal sin fin, de sus últimos días, como los que saben lo que, primero que nadie, ella hubiera tenido que saber cuanto antes. Que la muerte estaba ahí, que el espacio enigmático del final que llega temprano la estaba vigilando, que la ternura del luto le calentaba los huesos y la inconsciencia del abismo le calentaba las manos. «FALLAMOS.— Que debemos condenar y condenamos a la procesada, como autora del delito de ADHESIÓN A LA REBELIÓN, CON LAS AGRAVANTES DE TRASCENDENCIA Y PELIGROSIDAD, A LA PENA DE MUERTE y accesorias legales correspondientes, para caso de indulto, debiendo ser ejecutada la procesada por FUSILAMIENTO. En cuanto a responsabilidad civil se estará a lo dispuesto en la ley de 9 de febrero de 1939»¹⁰.

Y Hortensia estaba embarazada. Pero no dejaba de luchar. Gracias a la intervención de alguien, consigue que su muerte se organice tras el nacimiento de su bebé. Una niña. Y, cuando la pequeña cumple un mes y medio de existencia, se le quita lo más sagrado: el derecho de tener una madre. El derecho de tener una infancia normal. Y a Hortensia la fusilan. Así acaba una vida. Y así parece comenzar otra. Así acaba mi estudio. Y así espero que comience otro análisis mañana. Así acaba todo. Y así comienza todo. ¿Y la libertad dónde se nos ha perdido? ¿Libertad? ¿Qué es la libertad? Para mí, lo es todo. Todo y un poco más. ¿Y para ustedes? ¿Qué significa ser libre?

BIBLIOGRAFÍA

- CHACÓN, D., *La voz dormida*, Santillana de Ediciones Generales, 2002.
 ROJO, J. A., «He querido explorar el lado oscuro, oculto y silenciado de la posguerra», *El País*, 2002. http://elpais.com/diario/2002/09/06/cultura/1031263201_850215.html [última consulta: 16 de septiembre de 2016].

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ D. Chacón, *ob. cit.*, pág. 100.

CAPÍTULO 43

Límite, reflejo, mito: el espacio del espejo en la poética de Mercè Rodoreda

GIULIA TOSOLINI

Università degli Studi di Udine

A lo largo del siglo xx la literatura ha desvelado el papel fundamental del espacio como elemento de definición existencial. Si antes el tiempo había sido el paradigma principal de la evolución narrativa, ahora, como recuerda Bachelard «dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça»¹; es entonces el escenario que filtra el transcurrir del tiempo. El espacio, que se distingue del lugar por su aspecto antropológico-existencial —según la clasificación propuesta por Laura Tudoras²—, posee un pragmatismo narrativo que interactúa con los protagonistas, generando distintas situaciones conflictuales —como refiere Lotman, en el ensayo *El problema del espacio artístico en la prosa de Gogol*' (1968), donde se refuerza también el concepto de *cronotopo* bachtiniano³— de manera que la modelización temporal depende de la espacial, y no viceversa. Por otro lado el espacio caracteriza a los personajes que le corresponden también en su nivel ético, convirtiéndose, entonces, en un lenguaje abstracto de modelización artística. De este modo el espacio es «un fenómeno hablado; dotado de la capacidad de producir sentidos añadidos,

¹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1964, pág. 19.

² Cfr. L. E. Tudoras, «Propuesta para una lectura postmoderna de la ciudad», *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, 2006, núm. 13, págs. 129-141.

³ J. Lotman y B. A. Uspenskij, «Il problema dello spazio artistico in Gogol'», *Tipologia della cultura*, R. Faccani, M. Marzaduri (eds.), M. Barbato Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri, S. Molinari (trads.) Milán, Bompiani, 1975.

deviene un sistema hablante de su manera. [...] [es] tratado como equivalente de estados emocionales»⁴; cada elemento del paisaje y del escenario tiene una connotación metafórica.

La simbología espacial adquiere gran relevancia en la poética de Mercè Rodoreda⁵, donde la transformación del espacio como un personaje más del enredo se da muy a menudo, determinando la peculiar *Weltanschauung* rodorediana, caracterizada por la sustancial contundencia de los avatares biográficos de la autora. La ciudad de Barcelona, trasfondo típico de las obras rodoredianas y tierra natal de la escritora, es el escenario predilecto de la ficción de Rodoreda, que matiza el entorno urbano como un protagonista de la narración. Enric Bou, en su monografía *Invention of space*, subraya como la ciudad se construye y se modela según los sentimientos de las protagonistas, y muchas veces parece empatizar con ellas⁶. Otro importante lugar que representa el espacio alegórico de la infancia feliz es el jardín, que para la autora traduce el recuerdo boyante de sus años al lado del abuelo Pere Gurguí en la casa familiar del barrio Sant Gervasi. Con respecto a la teoría de Bachelard sobre la fuerza simbólica del *espace heureux* de la casa natal –estado de ánimo, universo primigenio y protector de nuestros sueños– en Rodoreda la función salvífica y de amparo corresponde, precisamente, a los jardines que suelen rodear las casas. Parques floridos, donde también las flores con su cromatismo encubren una alegoría emocional sugerente.

Nuestro análisis se centra en el simbolismo de un tercer espacio metafórico de la poética rodorediana: el espejo. Según la *tópica de lo imaginario* lacaniana, podemos hablar del espejo como espacio cuando este adquiere la esencia de umbral que define el límite entre imaginación y simbolismo. En este sentido, Umberto Eco subraya que el espejo se relaciona con el yo-sujeto como «crocevia strutturale»⁷ que permite su ontogénesis. En el caso de Rodoreda, la ontogénesis, además del pasaje entre infancia y madurez, identifica un desarrollo tanto de la psicología de los personajes como de una toma de conciencia del paso del tiempo, *Leitmotiv* omnipresente de su ficción.

En la trayectoria literaria de nuestra autora el espejo se nos presenta a través de distintos significantes: espejos enmarcados, espejos de mano, armarios de luna, espejos de agua, cristales, ventanas, escaparates y ojos. A esta gran variedad de significantes corresponden otros tantos significados que siempre ruedan alrededor de la ambigüedad, característica intrínseca de este objeto.

⁴ J. Slawinski, «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», en D. Navarro (ed.), *Textos y contextos*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1989, vol. II, pág. 287. Las palabras entre paréntesis cuadradas son mías.

⁵ Para el estudio de esta autora también se han manejado los trabajos de M. Pessarrodona, *Mercè Rodoreda y su tiempo*, Barcelona, Bruguera, 2007 y de F. Angiolillo, «Tres novelas de Mercè Rodoreda», *Revista de la Universidad de México*, núm. 10, 2004, págs. 42-50.

⁶ E. Bou, *Invention of Space. City, Travel and Literature*, Madrid-Francia, Iberoamericana-Vervuert, 2012.

⁷ U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milán, Bompiani, 1985.

Símbolo de vicios y virtudes, el espejo recoge en sí mismo tanto aspectos de autenticidad y sinceridad, como elementos hipócritas y engañosos a la vez. En Rodoreda queda muy marcada esta vaguedad en la definición del mensaje vehiculado por el espejo. Sin duda, el mito ovidiano de Narciso, que en el espejo de agua encuentra ocasión de vida y martirio, es una clara figuración de la doblez que este elemento alcanza, como símbolo de muerte y de renacimiento. Junto al papel predominante del espejo como mensajero de muerte y testigo de la fugacidad de la vida, que lo ve asociado a la *vanitas* humana, este objeto es, en un determinado momento, también un elemento fundamental para la formación del yo, como explican, entre otros, Lacan y Freud, al que Rodoreda guía el ojo también hablando de metamorfosis como huida y liberación⁸.

Por otro lado, la influencia que Virginia Woolf y todo el Modernismo anglosajón tuvieron en la obra de la escritora catalana es patente en la conexión entre el espejo y el tema de la memoria, hito de la ficción rodorediana, donde muy a menudo los recuerdos se despiertan a través de imágenes reflejadas en cristales o ventanas, y en la inquietud evocada por el espejo, por ejemplo en *Mrs. Dalloway* (1925), así como en muchos de los cuentos rodoredianos, además de la novela *Mirall trencat* (1974). Como Woolf dedicó un cuento al espejo, *The Lady in the looking glass* (1929), también Rodoreda escribe *El mirall*, incluido en los *Vint-i-dos contes* (1958). En este cuento el espejo, que aparece como de costumbre bajo distintas formas (escaparate de una joyería, espejo del armario del cuarto, espejo de mano enmarcado con cintas y hojas de laurel de plata), es un omnisciente revelador —«aquest mirall ho sap tot»⁹— y presagio de muerte, pero al mismo tiempo se convierte en una ventana sobre la vida más pura: «el mirall de l'armari reflectia el jardí verd, misteriós, a penes visible darrera les balles de la persiana tirada, com un paisatge de somni»¹⁰. Un tiempo mítico e intacto simbolizado por el jardín se encara aquí con la madurez y la enfermedad física y espiritual, revelada sin filtros por el espejo, del que se aprecia más que nunca su doble esencia. El espejo es concebido en el cuento como el pretexto narrativo para contar la vida de la protagonista y también es el objeto que permite a la autora alternar la voz narrante (narrador omnisciente en tercera persona y voz de la protagonista en primera persona). La alternancia de puntos de vista es otro juego de espejos para conseguir que «la informació es distribueix estratègicament i aquest desordre obeeix al caràcter íntim de l'experiència que conta la protagonista»¹¹.

El espejo se encuentra en Rodoreda también como lugar de la muerte (espejo de agua), predilecto por los personajes femeninos que se suicidan, evo-

⁸ Cfr. M. Rodoreda, «Pròleg», *Narrativa completa*, Barcelona, Edicions 62, 2008, vol. I, págs. 697-721. Estas páginas que introducen la saga familiar representan un auténtico testamento poético de la autora, que comenta sus temas e imágenes literarias más frecuentes.

⁹ *Ibid.*, vol. II, pág. 46.

¹⁰ *Ibid.*, vol. II, pág. 41.

¹¹ A. Estrada Alsina, «Un mirall per trencar. Per una lectura feminista del conte "El mirall" de Mercè Rodoreda», *Líquids*, núm. 2, 2008, pág. 7.

cando otra conexión que une a Rodoreda con Woolf, y al mito shakesperiano de Ofelia. Es en la novela *Mirall trencat* donde más claramente se aprecia esta recurrente conexión entre el espejo, el agua y la muerte: en el capítulo II que lleva su nombre, la violinista Bárbara, amor de Salvador Valldaura, víctima de las supersticiones sobre los espejos que engullan a las almas, teme verse reflejada y durante una cena con su amante, poco antes de suicidarse ahogándose en un canal, utiliza un abrigo para cubrir un espejo con marco dorado que la inquieta. El pequeño Jaume, nieto de la protagonista Teresa, encuentra la muerte prematura por mano de la hermanastra María y de su hermano Ramón en el espejo de agua del estanque del jardín que rodea el chalé, que será también teatro de la muerte suicida de María. El clímax de la novela describe María reflejada en un espejo, «presa en l'amor per ella mateixa mirava greument el seu reflex»¹², antes de suicidarse, tirándose de su ventana al jardín en una noche de lluvia, para no crecer, madurar y entrar en aquel mundo de adultos que tanto la disgustaba. La cara de su padre Eladi reflejada en un cristal después de la tragedia es el emblema del espejo revelador, de una verdad demasiado trágica para soportar y de la que él mismo se siente culpable, al no haber podido limitar la atracción y el amor entre sus dos hijos, inconscientes del lazo de sangre que los unía. El *dandy* mujeriego es otra víctima suicida de la amarga y dura realidad, de la que el espejo se hace impasible delator.

También cuando no es un elemento determinante para la evolución de la trama —como es el caso de la novela de 1974, donde su importancia es obvia ya a partir del título— el espejo aparece igualmente en la mayoría de los cuentos y novelas, en descripciones de interiores, como decoración u objeto de la cotidianidad, subrayando una vez más el esmero de la escritura rodorediana, la puntualidad de significación del conjunto de objetos, lugares y personas, que, en realidad, aparenta una gran espontaneidad.

Para entender la importancia de este objeto en su obra, la misma Rodoreda revela en el ya citado prólogo a *Mirall trencat* —y con la ayuda de la cita sacada de *Le rouge et le noir* de Stendhal que abre el texto— que en su quehacer literario, ante todo, el espejo es una alegoría de la escritura y de la vida: «Però si la novel·la, [...], és un mirall que l'autor passeja al llarg d'un camí, aquest mirall reflecteix la vida»¹³. En la misma novela la secuencia donde la fiel criada Armanda, al recorrer eufórica la casa, rompe el espejo con marco de rosas, regalado por Sofia— «El mirall s'havia trencat. [...] I de cop a cada mica de mirall veié anys de la seva vida viscuda en aquella casa. [...] Tot passava, s'aturava, desapareixia. El seu món prenia vida allà dintre amb tots els colors, amb tota la força»¹⁴—, introduce el concepto de espejo como reflejo de la existencia. Cada personaje de ficción, con su mundo interior, contribuye a crear el cuento o la novela, que es, a su vez, un doble

¹² M. Rodoreda, ob. cit., vol. I, pág. 899.

¹³ *Ibíd.*, vol. I, pág. 708.

¹⁴ *Ibíd.*

de la realidad. En su transformación estilística de los años del exilio francés Rodoreda «evolucionará hacia el cuento como espejismo, como construcción mental e imaginativa»¹⁵.

La acción de reflejar es efectivamente la primordial esencia del espejo: ‘*reflectere*’, como recuerda Baltrušaitis¹⁶, es reenviar hacia atrás, reflejar, reflexionar, meditar. A través de la escritura, por misma admisión de la autora, los fantasmas de una vida de sufrimiento se ven reflejados en sus textos, y al revés, imágenes de un mundo soñado parecen tomar vida: realidad y ficción se funden en Rodoreda¹⁷ como en un juego de espejos cargado de misterio, elemento que también «es troba al cor de la producció rodorediana, com passa en el romanticisme que tant la va atreure»¹⁸. Los espejismos creados por el encuentro de estos dos niveles narrativos contribuyen a establecer en la escritura de Rodoreda cierta doblez, ambigüedad y engaño, que identifica su fundamento en el mismo espejo, y su ápice en la obra póstuma *La mort i la primavera* (1986).

El foco de la narrativa rodorediana es el universo femenino, cuyas protagonistas, «son mujeres con hambre, sea de pan o de horizontes»¹⁹, mujeres comunes, «en tránsito que caminan hacia lo que quieren ser, como ella misma cuando las inventaba»²⁰. En los textos los personajes femeninos que cruzan su mirada con un espejo consiguen percibir su deslumbrante apariencia, y sus cambios debidos al paso del tiempo: el espejo es revelador de la metamorfosis que niñas, adolescentes antes y mujeres mayores, después, sufren. La percepción del cuerpo y, de la feminidad que conlleva —según Neus Carbonell una forma de alienación del sujeto²¹— y, al mismo tiempo, el incesante transcurrir del tiempo se materializan tanto en formas y curvas apenas esbozadas como en caras arrugadas y melenas llenas de canas. El conflicto interior se hace manifiesto delante del espejo: rostros y cuerpos se transforman casi imperceptiblemente pero de manera suficiente para angustiar a sus dueñas obsesivamente. Muchas protagonistas son víctimas de esta percepción femenina, a veces distorsionada, como Cecilia, que en *El carrer de les Camèlies* (1966), modifica sus distintas identidades delante de un espejo. La novela de 1966 es, quizás, junto con la saga familiar de *Mirall trencat*, la obra donde más destaca el papel del espejo como elemento esencial de la psicología de los personajes. En muchas secuencias cruciales para el desenlace Cecilia se

¹⁵ C. Arnau, «Los cuentos de Mercè Rodoreda: espejos y espejismos», en M. Rodoreda, *Cuentos completos*, Madrid, Fundación BSCH, 2002, pág. xxv.

¹⁶ Cfr. J. Baltrušaitis, *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, París, Édition de Seuil, 1979.

¹⁷ Joan Triadú afirma que la narrativa de Mercè Rodoreda se desarrolla tres niveles: la fantasía poética, el realismo de análisis psicológico y el mito. Cfr. «Panorama de la novel·la catalana», *Serra d'Or*, núm. 120, 1969, págs. 63-65.

¹⁸ C. Arnau, «Mercè Rodoreda i la novel·la», en M. Rodoreda, ob. cit., vol. I, pág. XLVI.

¹⁹ I. De La Fuente, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2008, pág. 384.

²⁰ *Ibid.*, pág. 385.

²¹ N. Carbonell, «La representació de la feminitat en l'obra de Mercè Rodoreda», *Escola Catalana*, núm. 449, 2008, págs. 8-10.

encuentra delante de un espejo; clave para el final es el momento en el que la joven adolescente se ve reflejada y se enamora de su figura, en una percepción narcisista de su imagen y de su cuerpo, que representa el poder de la seducción y la soledad de su futuro. El espejo es entonces motivo de perdición, al transformar el cuerpo de la mujer en el centro de su mundo, violento y solitario. Es siempre delante de un espejo donde la chica descubre la amargura del abandono, la ilusión de un amor, la maravilla de un vestido con el que había soñado durante mucho tiempo y donde decide cambiar el rumbo de su vida. En esta novela el espejo se convierte en un *alter ego* de la protagonista, y es la revelación de los deseos más íntimos de quien se refleja.

El espejo revelador es más bien un elemento negativo, por su dureza e impiedad, pero en Rodoreda se puede apreciar también su función meditativa positiva: en el epílogo de la *Plaça del Diamant* (1962), una madura y feliz Natalia, que acaba de casar a su hija Rita, se mira antes de acostarse, en un vistazo que simboliza la redención de los sufrimientos y el éxito de la resiliencia que encarna, típica de las mujeres rodoredianas, y también de la misma autora.

En fin, el espejo representa un elemento de la poética rodorediana que define el espacio y el tiempo de las vivencias de los personajes de ficción y encarna aquel vínculo espacio-temporal útil a la estructura novelesca teorizado por Bajtín. Es un espacio simbólico más que físico, y el tiempo marcado por sus reflejos más allá que un tiempo cronológico es «el temps personal, de l'home, el que el va construint, però que, lentament també, el va destruint»²², es un tiempo de la memoria personal y colectiva. El espejo, elemento de una cotidianidad desapercibida, como muchos objetos comunes en la narrativa de Mercè Rodoreda, toma vida, traduciendo ideas y mitos, a través de una manera de escribir típica de la visión femenina del mundo, un «enfoque desde abajo» que focaliza «l'attenzione al vicino, al concreto in opposizione ad un immaginare per astratto, [...] e che, in momenti tragici e particolarmente “forti”, magari fa discendere la narrazione su toni quotidiani con un riferimento concreto e umile»²³.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGIOLILLO, F., «Tres novelas de Mercè Rodoreda», *Revista de la Universidad de México*, núm. 10, 2004, págs. 42-50.
- ARNAU, C., «Los cuentos de Mercè Rodoreda: espejos y espejismos», en Mercè RODOREDA, *Cuentos completos*, Madrid, Fundación BSCH, 2002, págs. XIII-XL.
- «El temps i el record a *Mirall trencat*», *Els Marges*, núm. 6, 1976, págs. 124-128.
- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1984.

²² C. Arnau, «El temps i el record a *Mirall trencat*», *Els Marges*, núm. 6, 1976, pág. 125.

²³ N. De Giovanni, «La grande narrativa femminile catalana: Mercè Rodoreda», *Revista de l'Alguer*, vol. 2, núm. 2, 1991, pág. 182.

- BALTRUŠAITIS, J., *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*, París, Édition de Seuil, 1979.
- BOU, E., *Invention of Space. City, Travel and Literature*, Madrid-Fránkfort, Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- CARBONELL, N., «La representació de la feminitat en l'obra de Mercè Rodoreda», *Escola Catalana*, núm. 449, 2008, págs. 8-10.
- DE GIOVANNI, N., «La grande narrativa femminile catalana: Mercè Rodoreda», *Revista de l'Alguer*, vol. 2, núm. 2, 1991, págs. 177-195.
- DE LA FUENTE, I., *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2008.
- ECO, U., *Sugli specchi e altri saggi*, Milán, Bompiani, 1985.
- ESTRADA ALSINA, Anna: «Un mirall per trencar. Per una lectura feminista del conte "El mirall" de Mercè Rodoreda», *Liquids*, núm. 2, 2008, págs. 1-10, <http://www.uv.es/liquids/liquids2/articles/AnnaEstradaMiralls.pdf>.
- LOTMAN, J., USPENSKIJ, B. A., «Il problema dello spazio artistico in Gogol'», *Tipologia della cultura*, R. Faccani, M. Marzaduri (eds.), M. Barbato Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri, S. Molinari (trad.) Milán, Bompiani, 1975.
- PESSARRODONA, M., *Mercè Rodoreda y su tiempo*, Barcelona, Bruguera, 2007.
- RODOREDA, M., *Narrativa completa. Novel·les i contes*, Barcelona, Edicions 62, 2008, 2 vols.
- SLAWINSKI, J., «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», en Desiderio NAVARRO (ED.), *Textos y contextos*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1989, vol. II, págs. 265-287.
- TRIADÚ, J., «Panorama de la novel·la catalana», *Serra d'Or*, núm. 120, 1969, págs. 63-65.
- TUDORAS, L. E., *Propuesta para una lectura postmoderna de la ciudad*, *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, 2006, núm. 13, págs. 129-141.

CAPÍTULO 44

Vies imaginaires: el recurso literario subestimado y su función en la narrativa de Roberto Bolaño

KATA VARJU
ELTE – BTK

Se ha constatado varias veces la influencia que las denominadas *vidas imaginarias* tienen en la narrativa de Roberto Bolaño. Para poder entender la importancia de estas *vidas*¹ en su obra se ha de abordar desde varias direcciones el tema. Primero esbozaré las similitudes entre la escritura de Schwob y Bolaño, concentrándome solamente en el nivel textual. Propongo considerar las *vidas* desde una doble importancia. La primera sería la *vida* como elemento estructurador de la narrativa, mientras la segunda el significado que cobra la *vida* en la narrativa. No obstante, las dos facetas comparten una característica en común: la índole coordinativa. En el presente artículo investigo las características inherentes de las *vidas* y las características que cobran en la escritura de Bolaño.

Mi análisis actual se centra en *La literatura nazi en América*² y *Estrella distante*³, dos novelas que tienen particular importancia al hablar sobre las *vidas* en el caso de Bolaño: Sergio Marras denomina estas dos obras un «gran punto de inflexión de la narrativa bolañana, que da paso a Arturo Belano, su

¹ La(s) *vida(s)* en cursiva se refieren a las *vidas imaginarias (vies imaginaires)*, un subgénero literario que recibe su nombre del tomo de cuentos de Marcel Schwob (1867-1905): *Vies imaginaires* (1896). No obstante, en este trabajo utilizando de esta manera la denominación me refiero más bien a un recurso literario que se origina en la obra de Marcel Schwob.

² Desde aquí en adelante: LNA.

³ Desde aquí en adelante: ED.

primer *alter ego*⁴; Andrés Ibáñez considera que es este el momento en el que comienza la época madura de Bolaño⁵; Chris Andrews, traductor y teórico de Bolaño, detecta aquí un cambio significativo: «His “moment of enthusiasm” (to use Proust’s phrase) seems to have occurred in 1995, when he has the idea of rewriting the final chapter of *Nazi Literature in the Americas*. No characters from his previous novels (*Antwerp*, *Monsieur Pain*, *The Skating Rink*, *The Third Reich*) reappear in other books. But *Nazi Literature in the Americas* functioned like an incubator»⁶; habla de la aparición de «caracteres circulantes» («circulating characters»)»; Silvia Casini destaca la reescritura y la duplicación que se manifiesta ya en el hecho de que ED es la reescritura (confesada en el prefacio) del último «cuento»⁸ de LNA, una de las múltiples duplicidades que utiliza el autor⁹. Aunque cada crítico destaca algún elemento diferente, hay un acuerdo en que este es un momento considerable; tampoco se debe olvidar que este es el año en el que la crítica también descubre a Bolaño. Un elemento enfático y común en su narrativa es la reescritura, la reutilización de textos. Esta práctica escritural nos remite a Marcel Schwob ya por sí misma, no obstante, mantengo la opinión de que este es el comienzo del uso de las *vidas*, o sea de las biografías ficcionalizadas a manera de Marcel Schwob: Bolaño introduce de forma deliberada la forma schwobiana en LNA y lo sigue utilizando y modificando desde este momento¹⁰.

Para poder establecer el uso de las *vidas* —específicamente las de Marcel Schwob y no la biografía en general— basta una sola comparación del estilo de las obras de Bolaño y Schwob, no obstante, tenemos fuentes extraliterarias, en la obra ensayística y periodística de Bolaño, que nos certifican esta misma conexión¹¹. Marcel Schwob es un cuentista, en el sentido de que solamente escribe cuentos. No obstante, sus tomos de cuentos son como si fueran novelas, puesto que «poseen una unidad, un sentido, gracias a la orientación proporcionada

⁴ S. Marras, *El héroe improbable*, Madrid, RIL Editores, 2011, pág. 31.

⁵ A. Ibáñez, *Sobre antihéroes y tumbas, o por qué Bolaño es grande*, s. p.

⁶ Ch. Andrews, *Roberto Bolaño’s Fiction*, New York, Columbia University Press, 2014, pág. 43.

⁷ *Ibíd.*, pág. 41.

⁸ Bolaño dice que LNA es una novela: «Yo creo que *La literatura nazi* es una novela, con exposición, desarrollo, desenlace. La novela más típica... [...] Ahora, me moriré diciendo que es una novela.» (M. Dés, «Entrevista a Roberto Bolaño», en *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño*, Barcelona, ICCI— Casa América a Catalunya, 2005, pág. 150.)

⁹ S. Casini, «Narrar la violencia. Espacio y estrategias discursivas en *Estrella distante* de Bolaño», *ALPHA*, núm. 30, 2010, pág. 148.

¹⁰ Precisando: los lectores pueden detectar el uso de las *vidas* desde este momento. Como ya es sabido ahora, después de la publicación póstuma de diversas obras, su método de trabajo era la reescritura constante, es decir estaba gestando sus historias, nombres, personajes, textos completos durante mucho tiempo, con varias reescrituras.

¹¹ Este trabajo filológico ya está realizado de manera excelente por varios autores, basta mencionar el ensayo galardonado de Cristian Crusat (*Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía*, Madrid, Páginas de Espuma, 2014), en el que el autor explora la relación de la literatura hispanoamericana con el subgénero biográfico de Marcel Schwob.

en su introducción o a la existencia de un hilo conductor»¹². Sobre el tomo de *Vies imaginaires* Hernández Guerrero afirma: «Así pues, estas narraciones breves continúan el trazado narrativo en un principio y proponen al lector una síntesis de la historia del mundo en veintidós “vidas” que renuevan la tradición literaria y suponen un nuevo peldaño en el proyecto schwobiano de narración fragmentaria»¹³. La postura cuentista de Schwob se debe a una rebelión contra la estética de la novela realista y psicológica de su época. Lucha con todo lo que tiene a mano, y la brevedad es una de sus armas. Critica la obra biográfica de Boswell¹⁴ con buena dosis de ironía: «Y si el libro de Boswell ocupara diez páginas sería la obra de arte esperada»¹⁵. Reivindica algo imposible.

Su rebelión no se muestra solamente en la longitud, sino también en la persona del biografiado: dice que esta no debe ser conocida ni célebre, puesto que «[e]l arte del biógrafo consistiría en conferir idéntico valor a la vida de un pobre actor que a la vida de Shakespeare»¹⁶. Otra faceta de esta degradación deliberada es el tipo de acción que merecería ser retratada. «Las ideas de los grandes hombres son el patrimonio común de la humanidad: en realidad, cada uno de ellos no poseyó más que sus extravagancias»¹⁷. En este sentido el par binario general y particular tiene una posición muy destacada en su obra, ya que constantemente subvierte la disposición acostumbrada y arraigada en el territorio de la biografía, que nace con la fe de que su representación puede ser total y una imagen fiel de la persona retratada. «El arte es lo contrario de las ideas generales, no describe sino lo individual, no desea más que lo único. No clasifica: desclasifica»¹⁸. Schwob tiene fe en lo particular: «Pero cada uno de ellos [—de los hombres—] tiene un rasgo único, aquello que lo diferencia para siempre entre los hombres»¹⁹.

En cuanto a la biografía tiene una opinión despectiva de sus coetáneos: «La ciencia histórica nos deja en la incertidumbre con respecto a los individuos»²⁰. «Por desgracia los biógrafos han creído a menudo que eran historiadores, privándonos así de retratos admirables. Han supuesto que sólo la vida de los grandes hombres podía interesarnos. Pero el arte es ajeno a estas consideraciones»²¹.

Marcel Schwob visiona que la novela de aventuras será la novela del futuro, donde predominará la acción sobre la descripción, que perturba la vida interior y, así, «la vida humana [será] concebida como una sucesión de aventuras, de lo que

¹² M.^a J. Hernández Guerrero, «Marcel Schwob: del relato breve a la novela impresionista», *Anales de Filología Francesa*, núm. 13, 2004-2005, pág. 192.

¹³ *Ibíd.*, pág. 197.

¹⁴ J. Boswell, *Life of Samuel Johnson* (1791). Una vasta biografía (de más de 500 páginas), de un autor que cree en poder lograr la totalidad completa, mientras que su obra, en realidad, es muy aburrida, por ser tan detallada.

¹⁵ M. Schwob, *El deseo de lo único*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012, pág. 90.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 91.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 84.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 83.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 85.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 83.

²¹ *Ibíd.*, pág. 91.

debe ocuparse el arte. La novela de aventuras, en el sentido que le he indicado, es la novela del porvenir»²².

Otro rasgo crucial de Schwob es la reescritura: «Es muy llamativo el hecho de que Schwob se inspire en textos latinos para elaborar cuatro de sus vidas», dice García Jurado²³. «Surge así lo que Genette (1982) denomina “la littérature au second degré, qui s’écrit en lissant”», asegura Hernández Guerrero²⁴ y se desarrolla así la reescritura schwobiana: «Sus textos se apropian, hibridan, distorsionan y recombinan los elementos ya existentes en la cultura, que acaban integrados en su producción y se prolongan a través de ella inscribiéndose en una línea trazada en la memoria colectiva, donde circulan libremente ecos y signos universales. Una literatura de imitación que, paradójicamente, mediante un elaborado proceso de reescritura, desemboca en la más completa originalidad»²⁵.

La misma Hernández Guerrero es quien caracteriza su escritura como «narración fragmentaria»²⁶. Hablando del arte nuevo, dice Schwob que estas obras «[p]resentarán, a veces, la apariencia de fragmentos y, por lo tanto, se les deberá considerar como parte de un todo, ya que la crisis ha sido elegida como único objeto de representación artística»²⁷.

Desde este resumen los que conocen la narrativa de Roberto Bolaño pueden ver la clara similitud con el periférico francés. La brevedad y la elección, básicamente requerida por la brevedad, aparece destacadamente en la obra de Bolaño también. Por una parte, trabaja con fragmentos y tramas esqueléticas, no muy elaboradas. Es el tomo de LNA el que le sirve como estudio previo muy importante sobre la brevedad y la simplicidad (pensemos en la trama principal de ED, aunque ya es una novela corta, la trama en sí misma también aquí es una muy simple; lo que la complica es la narración y los juegos introducidos). La sucesión de las biografías cortas tiene un estilo unánime, con la excepción de la última historia que será reescrita en ED. La actitud con la que Bolaño considera esta obra como novela²⁸ es muy similar a la de Schwob, quien acopló sus cuentos en tomo con sus prólogos, mayoritariamente ensayísticos y filosóficos. La unión de los cuentos como si fueran una novela es otro elemento compartido por los dos escritores. Las personas retratadas son viles, poetas olvidados o periféricos, y están representadas por algunas acciones destacadas y no por la evolución o esquema de su trayectoria. Por ser artistas, lo representativo, lo particular es normalmente su obra de arte. Schwob cree en la individualidad, no obstante, en las enumeracio-

²² *Ibíd.*, pág. 39.

²³ F. García Jurado, «Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi. El caso de las vidas imaginarias y la historiografía literaria latina», *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, núm. 18, 2004, pág. 118.

²⁴ M.^a J. Hernández Guerrero, «El arte de reescritura en Marcel Schwob», *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, núm. 22, 2007, pág. 126.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 133.

²⁶ M.^a J. Hernández Guerrero, «Marcel Schwob: ...» *ob. cit.*, pág. 197.

²⁷ M. Schwob, *ob. cit.*, pág. 69.

²⁸ Véase la cita de Dés en nota a pie de página.

nes, repeticiones y reescrituras de Bolaño la referencialidad histórica se pierde y lo individual se convierte en general, es decir hace lo que según Schwob debería hacer el arte: «La vida no se encuentra en lo general, sino en lo particular. El arte consiste en dar a lo particular la ilusión de lo general»²⁹. En el caso de Carlos Wieder se puede observar esta generalización muy bien: su obra de arte puede ser particular, pero como criminal de guerra es solamente uno entre tantos. Sin embargo, también he de destacar que su obra de arte (el asesinato de las mujeres y la exposición de las fotografías realizadas sobre los cuerpos) es lo que le obliga dejar su país. Lo particular de Schwob es normalmente alguna extravagancia o rareza que reaparece en las circunstancias increíbles y nunca acostumbradas de Bolaño. Andrés Ibáñez describe esta característica de la siguiente manera: «[p]ara lograr su arte de condensación y de acciones continuas, Bolaño debe estar todo el rato inventando circunstancias, que no pueden ser ni triviales ni increíbles»³⁰. También se destaca LNA en este sentido:

Lo más asombroso de *La literatura nazi en América* es la portentosa capacidad de Bolaño para inventar nombres, títulos, acontecimientos, circunstancias biográficas y, en general, detalles insospechados que tienen siempre la densidad, la ligereza, la gratuidad, la implacabilidad, de las cosas reales. Las páginas aparecen como mojadadas, empaçadas de sustancia, de observaciones, de puntos de vista, de experiencia, de imaginación, de ironía, de juego. Podríamos describirlas como “novelas condensadas” [...] ³¹.

En cuanto a las novelas de aventura del futuro, con sus acciones, el mismo Ibáñez destaca de manera muy acertada:

La técnica principal de Bolaño consiste en crear una narrativa de acciones. Fíjense que no he dicho “de acción”, al estilo de los relatos de aventuras o de crímenes, sino de acciones. Sus personajes son incansables. Hacen cosas sin parar. Hacen, hacen, hacen. También el autor es incansable, más incansable todavía. No hay digresiones, ni divagaciones psicológicas. Puede haber pensamientos o ideas, pero entonces se anotan uno tras otro, y tienen siempre —aunque sean pensamientos o ideas— formas definidas y activas. No hay vaguedad, no hay transiciones. Es todo acción, acción, acción³².

La reescritura (Casini) y los «caracteres circulantes» (Andrews) —que significan la reutilización de nombres, personajes o tramas— aparecen más destacadamente desde LNA en la narrativa de Bolaño, aunque su obra póstuma nos revela que ya recurrió a este recurso también antes, aunque no considerara

²⁹ M. Schwob, ob. cit., pág. 71.

³⁰ A. Ibáñez, ob. cit., s. p.

³¹ *Ibíd.*

³² *Ibíd.*

aquellas obras listas para la publicación (véase *Los sinsabores del verdadero policía* y en ella, la figura de Archimboldi). Schwob con su reescritura, utilizando fuentes literarias, logra un carácter enciclopédico, que también está muy presente en LNA. La fragmentación en el caso de Bolaño es particularmente característico; pensemos en la presentación de la biografía de Carlos Wieder en ED: no hay un solo capítulo donde aparezca toda la trayectoria; siempre y solamente surgen episodios, fragmentos pequeños.

En general, se puede afirmar que al elaborar biografías ficcionalizadas ambos escritores utilizan caracteres similares: aparecen personajes infames, con un estatus más bien bajo, sea socialmente o en la escala artística; no hay evolución de carácter; aunque el nombre es un elemento importante, al final el personaje cobra anonimidad (sea por olvido, emigración o desaparición deliberada, como en el caso del artista, Carlos Wieder, o por estar ingresado en una lista de personajes similares, como en el caso de LNA, con la excepción del último relato). En cuanto a la historia se debe acentuar el carácter episódico, la fragmentación ya mencionada y la casualidad de los eventos, aventuras (como lo denomina Schwob) o circunstancias. Utilizando las palabras de Ibáñez: normalmente es solamente el nombre lo que une estos eventos. Faltan las descripciones, la evolución de la historia y normalmente también la conclusión (en el caso de la biografía, no obstante, existe una conclusión que no se puede evitar: la muerte, como fin natural que cada vez evoca este género). El narrador suele ser neutral, la ironía normalmente surge de la neutralidad mantenida en la voz narrativa, frente al juicio de valor propio del lector.

La *vida* como elemento estructurador cobra diferentes funciones en la obra de Bolaño. En el caso de Schwob la brevedad es un requerimiento formal que deriva del género cuentístico, carácter intrínseco del relato breve. Al escribir solamente cuentos, dicho género requiere esta brevedad. Y como ya he señalado, esta resolución de quedarse siempre en ámbito del relato es una forma de rebelión por parte de Schwob contra la estética de la novela de su época. En el caso de Bolaño ocurre algo diferente, incluso opuesto, porque él introduce en la novela el requisito schwobiano de la brevedad (y la simplicidad)³³. Esto hace posible su estilo de acciones, como lo señaló Andrés Ibáñez. La brevedad también tiene un rol muy importante en la estructura del suspense. La biografía ficcionalizada hace posible la presentación de tantas digresiones; pensemos en el cuarto y quinto capítulo de ED, donde aparece una «digresión relativa»³⁴ relatando las vidas de Juan Stein y Diego Soto, con la incrustación de otras vidas circunstanciales. Ya hemos establecido el carácter enciclopédico de LNA. Este enciclopedismo y la estructura de la «novela» nos remiten a la coordinación. Bolaño afirma lo siguiente sobre LNA: «Ahí hay otra cosa: es una novela, pero no para ser leída

³³ Opino que en último extremo, es esta la manera en la que Bolaño puede renovar el género novelístico, pero este tema es para una siguiente publicación.

³⁴ H. Simunovic Díaz, «*Estrella distante*: Crimen y poesía», *Acta Literaria*, núm. 33, 2006, pág. 16.

como novela. Se puede abrir por donde tú quieras, pese a tener los tres estadios clásicos de la novela. Por ejemplo, creo que se puede empezar por el epílogo»³⁵. La coordinación de las acciones, tramas, personajes dentro de la misma historia es una rebeldía contra la estructura clásica de la novela, que se basa en jerarquías. Bolaño aprende a abreviar sus tramas, a reducir todo a lo más mínimo, pero con la coordinación también aprende cómo acumular infinitamente (vidas nuevas, eventos circunstanciales, etc.). Es decir, la brevedad conlleva, como efecto secundario la aparición de textos más extensos. Bolaño afirma en esta misma entrevista que todos sus cuentos tienen un reverso, una sombra literaria. Hablando de sus cuentos dice que «[c]ada cuento tiene su reverso, pero ceñido con una disciplina de hierro. Porque de lo contrario no hubiera podido escribir los catorce cuentos de este libro, hubiera escrito catorce novelas. Y, probablemente, catorce novelas infinitas. Por ejemplo, “Vida de Anne Moore”, el último cuento de *Llamadas telefónicas* es, en su reflejo, una novela-río de aproximadamente seiscientas páginas. Suceden cosas que se pueden contar en seiscientas páginas, pero con tranquilidad perfecta»³⁶.

La *vida* es una subestructura, posiblemente la estructura profunda de la obra bolañiana, como lo afirma Ibáñez, aludiendo a las biografías en general y no a las *vidas*: «Este modelo biográfico no es rígido ni en absoluto explícito. A veces se cuenta una vida desde el principio, en otras ocasiones Bolaño se limita a presentarnos un personaje, sus circunstancias, sus amores, sus aficiones, sus manías. Sin embargo, es el modelo principal, y lo que nos ayuda a comprender, quizá, la estructura profunda de la vasta obra de Bolaño: una inmensa colección de vidas»³⁷. Y esta «colección de vidas» nos remite de nuevo a la coordinación de los diferentes elementos, a las repeticiones, reescrituras y diferentes juegos que derriban la jerarquía tradicional de la novela.

¿Pero qué pasa con este carácter coordinativo hablando sobre el significado de la vida? La estructura generada por las *vidas* tiene un efecto en el significado de la vida, entendida como el hecho de estar vivo, el período de una vida. Lo que para Schwob es único, para Bolaño es uno entre muchos (que le da lo mismo). Si hay un montón de vidas, lo único será solamente uno más. En su significado la vida bolañiana es más bien vacía, pues nunca podemos establecer la identidad que pertenecería a esta vida. La vida individual y única es solamente un ítem en una lista compuesta por una infinitud de vidas (nombres en este caso, como indicadores de las vidas). En el sentido de Ricoeur, no solamente tenemos un problema con la ipseidad, sino también con la mismidad (*idem*). Por ejemplo en el caso de ED, queda pregunta abierta si el narrador puede no identificar a Carlos Wieder /Alberto Ruiz-Tagle como él mismo (mismidad)³⁸. Mientras no hay ni un personaje que podría vivir la identidad como entidad

³⁵ M. Dés, ob. cit., pág. 150.

³⁶ *Ibid.*, pág. 150.

³⁷ A. Ibáñez, ob. cit., s.p.

³⁸ P. Ricoeur, «Narrative identity», *Philosophy Today*, núm. 35:1, 1991, pág. 73.

continua (la dictadura corta en dos sus vidas y con esto su identidad también). La fragmentación también deriva de la falta de continuidad, debido a esta inseguridad en cuanto a la identidad. La identidad también tiene su repercusión en el manejo de lo temporal en la narrativa de Bolaño. El uso de la biografía como modelo estructurador, como un recurso literario en el caso de Bolaño, tiene su repercusión en el significado de la vida que en sí misma es única, pero que aquí aparece de manera coordinada, perdiendo su peculiaridad única, mostrando las vidas paralelas, coordinadas, como un simple *database* (enciclopedia) o lista que se puede utilizar y reorganizar como uno quiera, contradiciendo así la estética schwobiana de lo particular y general. Así la identidad (que podríamos entender como el significado individual de la vida propia) cobra otro significado a través de la estructura fragmentada, de las duplicaciones, del uso de la temporalidad, de la estructura de la trama, etc.

Bolaño no solamente reutiliza el subgénero de Marcel Schwob, sino también «[s]us textos se apropian, hibridan, distorsionan y recombinan los elementos ya existentes en la cultura [en el género de Schwob], que acaban integrados en su producción y se prolongan a través de ella inscribiéndose en una línea trazada en la memoria colectiva, donde circulan libremente ecos y signos universales. Una literatura de imitación que, paradójicamente, mediante un elaborado proceso de reescritura, desemboca en la más completa originalidad», escribe Hernández Guerrero sobre Schwob³⁹. Parafraseando un poco la frase, podemos afirmar lo mismo sobre Bolaño. No imita algo simplemente, sino que lo transforma y distorsiona. No obstante, si somos conscientes de la presencia de estas *vidas* como elemento estructurador y también consideramos su significado y las características de esta identidad truncada, tan típica de Bolaño, probablemente podemos entender mejor su narrativa y, a la vez, su evolución como escritor.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREWS, CH., *Roberto Bolaño's Fiction*, New York, Columbia University Press, 2014.
- CASINI, S., «Narrar la violencia. Espacio y estrategias discursivas en *Estrella distante* de Bolaño», *ALPHA*, núm. 30, 2010, págs. 147-155. URL: <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n30/art11.pdf>
- DÉS, M., «Entrevista a Roberto Bolaño», en *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño*, Barcelona, ICCI- Casa América a Catalunya, 2005, págs. 137-153.
- GARCÍA JURADO, F., «Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi. El caso de las vidas imaginarias y la historiografía literaria latina», *Variaciones Borges: Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, núm. 18, 2004, págs. 115-135.

³⁹ M.^a J. Hernández Guerrero, «El arte de...», ob. cit., pág. 133.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, M.^a J., «Marcel Schwob cent ans après», *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, núm. 19, 2004, págs. 45-55.
- «Marcel Schwob: del relato breve a la novela impresionista», *Anales de Filología Francesa*, núm. 13, 2004-2005, págs. 189-200.
- «El arte de reescritura en Marcel Schwob», *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, núm. 22, 2007, págs. 125-134.
- IBÁÑEZ, A., *Sobre antihéroes y tumbas, o por qué Bolaño es grande*, publicación en <http://www.revistadelibros.com/ventanas/sobre-antiheroes-y-tumbaso-por-que-bolano-es-grande> (enero de 2015)
- MARRAS, S., *El héroe improbable*, Madrid, RIL Editores, 2011.
- RICOEUR, P., «Narrative identity», *Philosophy Today*, núm. 35:1, 1991, págs. 73-81.
- SCHWOB, M., *El deseo de lo único*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012.
- SIMUNOVIC DÍAZ, H., «Estrella distante: Crimen y poesía», *Acta Literaria*, núm. 33, 2006, págs. 9-25.

PARTE VIII
POESÍA HISPÁNICA EN LA SEGUNDA
MITAD DEL SIGLO XX Y EN EL XXI

CAPÍTULO 45

Itinerario poético por Madrid: propuesta para nostálgicos

DIANA CHECA VAQUERO

Universidad Complutense de Madrid

Madrid como tema y como tópico goza de una importante presencia en la literatura española. Es conocida ya en el Siglo de Oro, según Calderón de la Barca —que retoma, a su vez, a Lope de Vega—, como «la gran villa de Madrid, /esta nueva Babilonia»¹. Además, por aquel entonces ya se le dedican poemas a sus plazas y rincones, así como a su río, el Manzanares, que no siempre recibe el mismo tipo de atención, puesto que a menudo se le retrata desde una perspectiva burlona.

Nuestro propósito será centrarnos en el tratamiento poético que la ciudad recibe durante el pasado siglo xx y abordar algunos de los aspectos que conforman su imagen literaria. Porque, como advierte Roland Barthes, también «la ciudad es un poema»; es decir: «Es un poema que despliega el significante, y este despliegue es lo que la semiología de la ciudad debería tratar de aprehender y hacer cantar»². Por tanto, creemos posible vislumbrar la significación existente tomando en consideración la relación con la función y la realidad de la ciudad, así como sus símbolos. En definitiva, intentaremos trazar un itinerario, en el sentido de dirección y descripción de un camino, que será esta vez diacrónico porque también en el espacio se lee el tiempo.

¹ J. Pérez Castilla, «Rostro y rastro literario de Madrid», *Revista Cálamo FASPE*, núm. 56, 2010, pág. 62.

² R. Barthes, «Semiología y urbanismo», *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 266.

La primera parada nos la presenta Manuel Machado (1874-1947), que en su poema «Madrid viejo» ofrece una dedicatoria a la ciudad resaltando su aspecto más grandilocuente, desvincijado y solemne, como puede advertirse en este extracto:

Una plaza tranquila. Sol... Más de mediodía.
La blanca tapia de un convento... Una
fachada de palacio antiguo... Lerma... Osuna...
La seriedad del sitio corrige la alegría

de la luz. Vana hierba entre las piedras crece.
Rejas —las viejas lanzas de los antepasados—
guardan los ventanales y balcones volados
del caserón antiguo que tranquilo envejece³.

Curiosamente, la visión de la ciudad impresa en este poema se opone a la manifestada en otro de sus textos, «El saber de la miseria», publicado el 13 de diciembre de 1903. Se trata de una breve historia en prosa que le sirve para incidir en el contraste entre unos y otros lugares de Madrid: «Ello es un cen-tenar de criaturas humanas, hacinadas, amontonadas unas sobre otras en un trabazón indescifrable, que duermen todas las noches bajo los soportales de la Plaza Mayor»⁴.

Si avanzamos hasta los años treinta del siglo xx, el Madrid de la Segunda República nos muestra una ciudad en plena ebullición cultural, una referencia para escritores que llegaban a encontrarse dentro y fuera de las tertulias. Sin embargo, con el estallido de la Guerra Civil, Madrid se convierte en icono para los poetas, que empiezan a escribir poesía épica para exaltar el valor del pueblo en defensa de su ciudad, la capital de la gloria, como será conocida. Esta imagen épica de la ciudad convive con la de la personificación de la misma, siendo la urbe también héroe de la contienda. Así, pueden rastrearse numerosos ejemplos que comparten esta visión de la ciudad, como es el caso del poema «Ciudad sitiada. Romance de la Defensa de Madrid» (1936) de Emilio Prados (1899-1962) del que mostramos su tramo final:

[...]
¡Ay, ciudad, ciudad sitiada,
ciudad de mi propio pecho,
si te pisa el enemigo,
antes he de verme muerto!

³ M. Machado, *Del arte largo: antología poética*, Barcelona, Lumen, 2000.

⁴ M. Machado, «El saber de la miseria», <http://www.pulso-digital.com/sin-categoria/el-saber-de-la-miseria-por-manuel-machado-publicado-en-la-revista-alma-el-13-de-diciembre-de-1903-subido-a-pulso-por-manuel-alvarez-machado/> [21/03/2016].

Castillos de mi razón
y fronteras de mi sueño,
mi ciudad está sitiada:
entre cañones me muevo.
¿Dónde comienzas, Madrid,
o es, Madrid, que eres mi cuerpo?⁵

Se aprecia una identificación del poeta con Madrid, como si formasen un solo ser, unidos por ese sentimiento desesperanzador. Y en otro poema del mismo Emilio Prados, «Ciudad eterna» (1937), leemos:

[...]
Madrid, con dolor forjada,
de su gloria no se olvida.
Nace más fortalecida
cuanto más es atacada.
[...]
Se alza su pecho más fuerte
cuando más sangre derrama...
Madrid su cuerpo se llama,
cuerpo que venció a la muerte,
hoy esclava de su suerte
que a sus pies mismos la aclama⁶.

Esa personificación de la urbe hace que se convierta en un cuerpo en plena resistencia. No obstante, la visión épica no se mantiene todo el tiempo en la poesía escrita durante la Guerra Civil, sino que el tono también se torna elegiaco a lo largo del conflicto bélico. De modo que encontramos otros ejemplos como el triste romance titulado «Madrid⁷» (1937) de Manuel Altolaguirre, entre mucho otros.

Por otra parte, uno de los símbolos que cobra más fuerza es el río Manzanares, lejos ya de otros acercamientos que lo ridiculizaban, como se ha mencionado al comienzo en referencia al Siglo de Oro. Ahora el río también es un cuerpo físico y desde París Rafael Alberti escribe sobre él en su poema «Lejos de la guerra». También Miguel Hernández (1910-1942), sobre quien Madrid tuvo una fuerte incidencia, compone en 1937 su poema «Fuerza del Manzanares» que en su tramo final reza así⁸:

⁵ J. García Sánchez (ed.), *Capital de la gloria. Poemas de la defensa de Madrid*. Antología, Madrid, Visor, 2006.

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*

⁸ F. Esteve Ramírez, *El Madrid de Miguel Hernández*, Madrid, Fragua, 2012, págs. 167-169.

[...]
 El alma de Madrid inunda las naciones,
 el Manzanares llega triunfante al infinito,
 pasa como la historia sonando sus renglones,
 y en el sabor del tiempo queda escrito.

Miguel Hernández, por tanto, liga el río al devenir de la historia para llegar a trascenderla. Como es sabido, el fluir de las aguas del río a menudo es un poderoso símbolo lírico para tomar conciencia de lo que con el paso del tiempo permanece o desaparece.

Sin abandonar al de Orihuela, otro de sus poemas más conocidos en relación al Madrid de la Guerra Civil es el titulado sencillamente «Madrid», de 1939. Según Francisco Esteve Ramírez, con él quiere «rendir homenaje a la “ciudad mártir”, como fue denominada por varios autores»⁹. Continúa argumentando Esteve Ramírez que la terminología que el poeta utiliza mantiene ese tono épico, ya que pretende glorificar las proezas de los madrileños al defender su ciudad, y, en definitiva: «A lo largo de todo este poema se debate el poeta entre el dolor y la esperanza, la angustia y la ilusión, utilizando constantes paralelismos que reflejan el estado anímico del autor y la situación por la que atraviesa la ciudad¹⁰»; para acabar con ese popular broche de oro:

Sólo te nutre tu vívida esencia.
 Duermes al borde del hoyo y la espada.
 Eres mi casa, Madrid: mi existencia,
 ¡qué atravesada!

Avanzamos unos años para ver otras perspectivas de la ciudad y nos detenemos en la poesía de José Bergamín, quien a través de dos poemas recoge algunas de las particularidades destacables en la construcción de la imagen madrileña. El poema «Anocheció Madrid¹¹» se centra en la vida nocturna de la ciudad y a través de sus dos estrofas centrales comprobamos que a Bergamín le interesa subrayar la particular iluminación de sus noches y cómo un cuerpo irradia por sí mismo diferentes tipos de luces y energías:

[...]
 Luces vivas sus calles repartía
 poblando la ciudad, más que de gente,
 de destellos de luz resplandeciente
 que el aire embelesaban de alegría.

⁹ *Ibíd.*, pág. 171.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 172.

¹¹ J. Bergamín, *Poesías completas*, Valencia, Pre-Textos, 2008.

El cielo miró arder desde su abismo,
 como un diamante en negro terciopelo
 Madrid, alma encendida a su espejismo:
 ciudad nocturna en urna de su hielo

Pues bien, haciendo ahora un breve recordatorio, veámos que con el ejemplo de Manuel Machado, Madrid se revela como un territorio de contrastes, la convivencia de al menos dos ciudades en una, lo cual supone un primer paso para entender Madrid como ciudad heterogénea. Por otra parte, los poemas de la Guerra Civil nos muestran la ciudad ligada a la historia de su pueblo. Ahora bien, el poema que nos ocupa de Bergamín, con esas referencias a su luz, alegría y vida nocturna, añade otra dimensión a la ciudad, la que la convierte en reconocida metrópolis famosa por la animosidad de sus noches.

Por otro lado, «Madrid tiene moriscas las entrañas¹²», también de Bergamín, nos ayuda a sumar a todos estos matices uno más: la aproximación a la ciudad como encrucijada cultural, donde pueden verse aún secuelas de su pasado y aquello que importantes figuras han aportado sobre ella:

Madrid, tienes moriscas las entrañas.
 Fuiste corte y no fuiste cortesano.
 Y si villa, no ha sido por villano
 que capitalizaste las Españas.
 Todo lo peregrinas y lo extrañas
 desde tu aldeanismo castellano:
 que Lope hizo gatuno y sobrehumano
 teatro de invisibles musarañas.
 A la luz que tus aires aposenta
 Cervantes le dio voz, Velázquez brío,
 Quevedo sombras, Calderón afrenta
 rodeando las llamas su vacío.
 Y Goya con sutil mano violenta
 máscara de garboso señorío.

Igualmente, la denominada poesía social también ofrece su particular visión de la ciudad, y podemos apreciarla bajo la mirada, a modo de ejemplo, de Blas de Otero (1916-1979), quien nos muestra que aún persiste esa perspectiva de la ciudad rota y ensangrentada por el asedio del pasado. En su poema «Biotz-Begietan»¹³ aparece claramente:

¹² *Ibíd.*

¹³ B. de Otero, *Obra Completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.

[...]
 Esto es Madrid, me han dicho unas mujeres
 arrodilladas en sus delantales,
 éste es el sitio
 donde enterraron un gran ramo verde
 y donde está mi sangre reclinada.

Pero también dedica Blas de Otero otros poemas a lugares paradigmáticos, como sus cafés. Así, el situado en la Glorieta de Bilbao le sirve para recordar a Antonio Machado en su poema «Con nosotros»¹⁴. O bien, en «Madrid, divinamente sueñas»¹⁵ se cueban los recuerdos de su adolescencia recordada a partir de lugares como El Retiro o la Plaza Mayor, teñidos de una visión mayoritariamente alegre: «puro, heroico Madrid, cuna y sepulcro /de mi revuelta adolescencia».

Ya acercándonos al final, rescatamos el «Soneto a Madrid»¹⁶ de José García Nieto (1914-2001), en el que incide sobre la situación de centralidad con la que cuenta la ciudad, alaba sus maravillas y nos ofrece dos importantes referencias a Madrid, vista como «un libro abierto y ofrecido» (idea incrementada cuando añade que es un espacio que puede leerse) y como «vocación de un sueño si estás lejos», lo cual refuerza esa forma de observar la ciudad a través de un tiempo pasado, siempre añorado.

Y es que la imagen poética de Madrid se tiñe principalmente por una mirada de carácter afectivo, más que circunstancial. Trasciende el concepto de destino y es vista como un espacio que, independientemente del motivo por el que se llega, se convierte en lugar de encuentro existencial con los otros. Madrid fusiona la historia personal y colectiva; y sobre ella predomina una visión nostálgica, o bien porque se está lejos, o bien porque en ella misma perviven los recuerdos de su propio pasado. Madrid tiene memoria. Madrid tiene la melancolía de un atardecer.

Por tanto, como cierre queremos recuperar a uno de los grandes poetas que deliberadamente hemos pasado por alto hasta ahora. Juan Ramón Jiménez (1881-1958) en su proyecto de textos bajo el título *Libros de Madrid* quería reflejar sus recuerdos y describir figuras de diferentes épocas de su vida en la capital (1896-1926). Refleja en estas reflexiones y bocetos su mirada sobre Madrid, haciendo hincapié en la búsqueda de la naturaleza en la ciudad, los colores de su cielo, pero, a su vez, pretende desmarcarse de otras perspectivas al tener la vista puesta en lo que todavía puede leerse en el espacio urbano. Es en la secuencia «Actualidad y futuro»¹⁷ donde nos aclara sus motivaciones e intenciones: «He leído poco —verso y prosa— sobre Madrid que sea sobre el Madrid que esta-

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ J. García Nieto, «Soneto a Madrid», <http://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=SONETO+A+MADRID&poeta=Garc%EDa+Nieto%2C+Jos%E9> [21/03/2016].

¹⁷ J.R. Jiménez, *Libros de Madrid*. Prosa, Majadahonda, Hijos de Muley Rubio, 2001, pág. 51.

mos viviendo o sobre el Madrid que debiéramos recordar. Todo es evocación y lirismo del pasado, por el pasado, no por el pasado mejor»; y añade: «En este libro quiero dejar en pie al Madrid eterno, lo bueno y bello de antes y hoy... y un poco de lo mañana».

En conclusión, Madrid ha recibido y recibe continuas visiones y bien podría entenderse a la manera en que Juan Goytisolo, parafraseando a Iuri Lotman, sentencia: «la metrópolis, como la cultura, es un mecanismo que se opone al tiempo»¹⁸. Así, es posible concebirla como ejemplo de ciudad palimpsesto, donde la ciudad y la cultura aparecen unidas, interconectadas a través de revitalizadoras visiones. Esta perspectiva semiológica de Lotman, rescatada por Goytisolo, nos une a la de que se anunciaba al principio de la mano de Roland Barthes, y al que quisiéramos retomar de nuevo. Para Barthes, la ciudad «es un discurso», uno que, además «es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla»¹⁹. Pues bien, Madrid encaja en ese espacio textual y está dispuesta a recibir aún hoy renovadas lecturas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R., «Semiología y urbanismo», *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 337-350.
- BERGAMÍN, J., *Poesías completas*, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- ESTEVE RAMÍREZ, F., *El Madrid de Miguel Hernández*, Madrid, Fragua, 2012.
- GARCÍA NIETO, J., «Soneto a Madrid», <http://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=SONETO+A+MADRID&poeta=Garc%EDa+Nieto%2C+Jos%E9> [21/03/2016].
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (ed.), *Capital de la gloria. Poemas de la defensa de Madrid. Antología*, Madrid, Visor, 2006.
- GOYTISOLO, J., «La ciudad palimpsesto», *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, págs. 139-154.
- JIMÉNEZ, J. R., *Libros de Madrid. Prosa*, Majadahonda, Hijos de Muley Rubio, 2001.
- MACHADO, M., *Del arte largo: antología poética*, Barcelona, Lumen, 2000.
- «El saber de la miseria», <http://www.pulso-digital.com/sin-categoria/el-saber-de-la-miseria-por-manuel-machado-publicado-en-la-revista-alma-el-13-de-diciembre-de-1903-subido-a-pulso-por-manuel-alvarez-machado/> [21/03/2016].
- OTERO, B., *Obra Completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.
- PÉREZ CASTILLA, J., «Rostro y rastro literario de Madrid», *Revista Cálamo FASPE*, núm. 56, 2010, págs. 61-66.

¹⁸ J. Goytisolo, «La ciudad palimpsesto», *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, pág. 141.

¹⁹ R. Barthes, «Semiología y urbanismo», *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2003, págs. 260-261.

CAPÍTULO 46

El encierro como forma de apertura: dos poemas de José Hierro

JORGE GONZÁLEZ JURADO
Universidad de Cádiz

INTRODUCCIÓN

José Hierro es un poeta *como hay muchos* pero que, como pocos, ha demostrado ser, a lo largo de nueve libros y sesenta años de escritura, uno de los máximos exponentes de la poesía española contemporánea. En su libro *Quinta del 42*, publicado en 1952 en pleno auge de la poesía social, el poeta pretende dar testimonio de un sufrimiento individual que lo conecta con la colectividad. Se encuentran aquí algunos de sus poemas más conocidos y antologados, dos de los cuales serán nuestro centro de atención para este análisis.

Nuestro propósito fundamental es sumergirnos, y sumergir al lector de estos poemas, en los mecanismos que hacen de la composición un proceso de encierro que conduce a la apertura, a través del sueño en el poema «Una tarde cualquiera» y a través de la memoria en el archiconocido «Reportaje», quizá el más logrado de su obra. En ambos casos el poeta da testimonio de una época —la posguerra española— e imprime sus anhelos de vivir aquella vida que la realidad le impide tener entre sus manos. Pero adentrémonos en la mina para sacar algún tesoro.

EL SUEÑO DE «UNA TARDE CUALQUIERA»

«Una tarde cualquiera» es un poema en el que las coordenadas espacio-temporales se entrecruzan como dos melodías. El poeta, «un hombre como hay muchos», se sumerge en un sueño que lo lleva a visualizarse en dos situaciones opuestas: lo cotidiano de una madre pidiendo a su hijo que le enhebre una aguja y la inexplicable quietud de un estado que se aproxima al éxtasis místico. Entre ambos polos, la muerte: «Amigos, / yo estaba muerto», «se está muerto aunque lata / el corazón, amigos». El símbolo de la muerte en vida es el que trastoca el sueño y distorsiona la imagen terrenal de su madre para convertir al sujeto poético en un cuerpo llevado hacia altas esferas, cada vez más altas, para luego regresar a un yo desengañado por la derrota de su propio sueño, que el carácter narrativo del poema convierte en testimonio de una época concreta: la posguerra española. Cuatro son, pues, las secciones temáticas: la madre, la muerte, la música y el desengaño, regidas todas por el sueño que crea la ambientación espacio-temporal, atmósfera que construye el poeta mediante lo que Víctor García de la Concha ha denominado «yuxtaposición de melodías»¹.

Esta técnica es la base de la composición del poema en José Hierro. Recordemos: una *música* a la que el autor pone *letra*. Esa concreción en la palabra se traduce en el uso de paréntesis, en la introducción de voces ajenas a la del sujeto poético o en la repetición de determinadas células que sirven de motivos para avanzar en el discurso. El paréntesis refiere un eco o una voz en segundo plano, sumergida siempre bajo la voz del yo poético. Del mismo modo, la modulación que imprime la introducción de una segunda voz en el discurso está supeditada al discurrir de la voz principal:

tendido esta tarde en mi cama,
volví a soñar.
(Los niños
en la calle corrían.)
Mi madre me dio el hilo
y la aguja, diciéndome:
«Enhébramela, hijo;
veo poco».

Este proceso tiene su correlato en el *cantus firmus* sobre el que se alcanzan nuevas melodías que sirven de contrapunto (como en las fugas de Johann Sebastian Bach, por ejemplo). El sujeto poemático utiliza estos mecanismos para ver su propia imagen desde diferentes perspectivas, juego de desdobra-

¹ V. García de la Concha, «Valoraciones críticas», en AA. VV., *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas*, Madrid, Edición del Ministerio de Cultura, 1992, pág. 216.

mientos muy común, que según Emilio de Torre² sirve a nuestro poeta para vivir las vidas que él no pudo vivir.

Asimismo, la repetición de motivos o estructuras a lo largo del poema es un rasgo definitorio de la obra de José Hierro. Él mismo argumenta que el poema «ha de ser una arquitectura firmemente organizada y que cada verso prepara el siguiente y recoge algo del anterior [...]. De ahí las reiteraciones, que van teniendo distinto sentido conforme el poema avanza»³. Estructuras temporales como «esta tarde» (repetida hasta cinco veces) o locativas como «en mi cama» (con cuatro repeticiones) sitúan el asunto del poema en un eje espacio-temporal concreto además de servir de conexión entre las partes. Porque ambos esquemas aparecen juntos como los dos pies que conducen el transcurso del sueño flotando a lo largo del texto en tres posiciones estratégicas: gracias a estas reiteraciones, la contextualización operada por estos marcadores en la estrofa inicial, en la estrofa de transición entre el tema de la madre y el tema de la música y en la estrofa de conclusión donde el sueño llega a su fin cobra cada vez un nuevo sentido. En consecuencia, el poeta se sumerge en el *sueño*, el poeta se descubre *muerto*, el poeta *ha vivido su sueño*.

LA CONSTRUCCIÓN CON EL EJE ESPACIO-TEMPORAL DEL RECUERDO EN «REPORTAJE»

Alejado ahora de ese lugar etéreo adonde lo llevó el sueño y donde «todo es perfecto y rítmico», el poeta se retrata a sí mismo en una cárcel en el poema «Reportaje». Estamos de nuevo ante un poema de carácter narrativo cuya estructura obedece al continuo contraste entre *lo de fuera* y *lo de dentro*, lo que sucede fuera de la cárcel y lo que siente el sujeto poético desde su celda. Además de esas dos líneas temáticas, vuelven a plasmar esa idea de contraste las técnicas contrapuntísticas del paréntesis, las voces secundarias y las reiteraciones.

La forma del poema se articula en torno a una expresión: «desde esta cárcel podría / verse el mar», que sitúan al sujeto poético en un eje espacio-temporal determinado. La cárcel (lo de dentro) y el mar (lo de fuera) simbolizan la realidad y el deseo: recordemos que José Hierro cumplió condena por sus ideas políticas y que uno de los motivos más recurrentes de toda su producción es su cercanía con el mar. Por tanto, desde los dos primeros versos el poeta da cuenta de ese anhelo de vivir una vida inalcanzable que ha destacado Emilio de Torre⁴.

Desde ese punto de partida, el poema se construye a base de alternancias entre el exterior y el interior: en las estrofas 2 y 3 se hace un repaso por la historia anterior a la existencia de la cárcel, que era un cementerio, y una descripción de

² E. de Torre, *José Hierro: poeta de testimonio*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.

³ J. Hierro, *Poesías completas (1947-2002)*, J. Uceda y M. García Posada (eds.), Madrid, Visor, 2009, pág. 48.

⁴ E. de Torre, ob. cit.

esas «cosas externas» que pertenecen a otro mundo distinto al vivido por el poeta en la celda. A continuación, en la estrofa 4 se recrea el ambiente interior, donde todo es «terriblemente sencillo». Esa sencillez, que tiene como consecuencia un tiempo congelado, contrasta enormemente con el paso del tiempo reflejado en la estrofa 5, en la que se enfrentan la eternidad de Jesucristo y lo efímero del hombre que necesita vivir. Esta oposición vuelve a conectar en la estrofa 6 con diferentes formas del tiempo (un hombre y un muchacho) y se funden en el cielo estático de la estrofa 7. La mención del cielo conduce a una estrofa de transición entre lo externo y lo interno en la que lo divino se opone a lo humano —a lo *fieramente humano* podría decirse parafraseando a Blas de Otero—. Finalmente, esta transición ha llevado a tres estrofas conclusivas en las que se aprecia la unión del *yo* y *lo otro*: el hombre «deseternizado» es un «ángel / con nostalgia de un granito / de tiempo». Y a modo de cadencia, el poeta define su propia andadura para evitar la oscuridad de sí mismo.

Si bien es cierto que hay continuos paréntesis y guiones que denotan un eco o un contraste con la voz principal, y también que muchos son los casos en que una voz secundaria se sumerge en la niebla del discurso general, lo más importante de la técnica contrapuntística en este poema son las reiteraciones. Mediante este procedimiento logra el poeta una perfección que se refleja en la cárcel circular a la que se ha referido José Olivio Jiménez⁵ para hablar de este poema. Cinco expresiones, cinco motivos, son los que utiliza el poeta en la construcción del texto, alusiones continuas tanto al tiempo como al espacio: «el tiempo aquí no tiene sentido» (en cuatro repeticiones, una de ellas como variación), «caminos exteriores que otros andan» (en tres ocasiones), «desde esta cárcel podría [verse, tocarse] el mar» (tres veces repetido con variaciones), «como si echara los años al olvido» (dos repeticiones) y «Jesús no está aquí» (dos repeticiones).

De estos motivos resulta especialmente esclarecedor de la idea compositiva de Hierro, según la cual una reiteración varía su significado conforme avanza el poema, el de los *caminos exteriores*. Un motivo que parece referirse al espacio y que, sin embargo, en el contexto del poema no solo no se refiere al espacio sino que, además de referirse al tiempo, incluye un deje de ironía en su tercera repetición: los caminos que otros recorren son los de la fe que Hierro no profesa.

Por otra parte, la constante mención del tiempo y sus derivados vertebrada todo el poema: la palabra *tiempo* aparece en catorce ocasiones, y son múltiples sus derivados en forma de metáforas, sinónimos o símiles. Es, por tanto, «Reportaje» una confesión del paso del tiempo en un lugar donde el tiempo está detenido como su protagonista.

En consecuencia, puede verse cómo el eje espacio-temporal domina este poema de corte narrativo que caracterizaría lo que el propio autor definió como una de las líneas temáticas de su obra: Hierro distingue, a partir de este libro, entre la *alucinación* y el *reportaje*, aportando un dato de extraordinario valor para

⁵ J. Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño, Francisco Brines*, Madrid, Insula, 1972.

el estudio de su obra. En resumen, según Aurora de Albornoz⁶ serán reportajes aquellos poemas donde prime el carácter narrativo, como en este caso. El tiempo y el espacio dibujan una especie de trama donde un protagonista recuerda muchos momentos del pasado, imagina el exterior y logra abrirse hacia el mundo desde su encierro en la celda.

SIMBIOSIS DEL «YO» Y «LO OTRO»

La unión entre el *yo* y *lo otro* se produce de manera análoga en ambos poemas, aunque desde un proceso distinto.

En «Una tarde cualquiera», el contraste entre lo terrenal de la primera situación y lo extrasensorial de la segunda situación, filtradas ambas por la imagen de la muerte y, a su vez, todo ello bajo la estela del sueño, conduce, a través de las reiteraciones y la yuxtaposición de melodías, a una estrofa de conclusión en la que se combinan diferentes voces —mejor dicho, diferentes matices de la misma voz que empieza a despertar— y diferentes tiempos —el *ahora* y el *antes*—. La expresión del desengaño se traduce en la interrupción de lo que podría representar una suerte de éxtasis místico, no alcanzado, pero sí expresado mediante la música, de acuerdo con Luce López-Baralt⁷.

Caso bien distinto en cuanto al procedimiento es el de «Reportaje», donde son los espacios y los tiempos recreados en la memoria los que conducen a la unión entre *esto* y *aquello*. La unión de la cárcel (la realidad) y el mar (el deseo) se hace mediante el recuerdo y, en el cuerpo del poema, mediante un continuo recrear la oposición entre lo eterno y lo efímero y entre lo de fuera y lo de dentro. Se trata de un ejemplo representativo de esa preocupación que muestra José Hierro por la palabra poética en dos mundos: «el de la fea realidad cotidiana y —como contraste— el de la bella realidad soñada»⁸.

CONCLUSIÓN

Nos encontramos, por tanto, ante dos poemas testimoniales que dan cuenta de un espacio y un tiempo individuales en busca de la colectividad. Sostiene al respecto Pedro J. de la Peña que «el poeta debe explicar lo que le sucede a él, porque siendo humano como los otros, también estará explicando lo que les sucede a todos. Su poesía es vehículo para los otros y término del entender para sí mismo»⁹. Los dos ejemplos que hemos analizado más arriba contienen lo que

⁶ A. de Albornoz, *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, 1979.

⁷ L. López-Baralt, *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 49-50.

⁸ A. de Albornoz, *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, 1979, pág. 113.

⁹ P. J. de la Peña, *José Hierro. Vida, obra y actitudes*, Madrid, Universidad Popular José Hierro, 2009, pág. 72.

este mismo crítico ha denominado el «pentálogo de condiciones»¹⁰ necesario para la caracterización de un poema testimonial, a saber:

- a) Poesía que utilice el lenguaje con precisión y belleza: podemos ver esta preocupación en los mecanismos de composición del poema.
- b) Poesía que pueda comunicar conflictos humanos, entendidos en la medida en que el individuo puede hacerse entender por los otros individuos: el anhelo de libertad impregna buena parte del tormento interno de los individuos de esta época.
- c) Poesía que sirva de testimonio histórico del momento dado, puesto que los individuos vienen conformados por la sociedad: una circunstancia concreta en un lugar concreto hacen de estos dos poemas una síntesis histórica de la España de los años cuarenta.
- d) Poesía que se constituya en poemas veraces y ensamblados para la consecución de un mundo propio y veraz: ese mundo propio es el que construye Hierro en *Quinta del 42*.
- e) Poesía que se constituya en libros cuyos diferentes poemas conduzcan a una finalidad expresiva concreta: la propia concepción que tiene el poeta sobre sus libros hace que cada poema esté engarzado con los demás.

Se trata, por tanto, de dos casos *como hay muchos* —por parafrasear al poeta— que describen desde la individualidad del sujeto poético la colectividad de una época. Porque en palabras de Hierro¹¹, «cuando el poeta habla de sí mismo está hablando de los demás, aunque no quiera».

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORNOZ, A. de, *Hacia la realidad creada*, Barcelona, Península, 1979.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V., «Valoraciones críticas», *Encuentro con José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas*, AA. VV., Madrid, Edición del Ministerio de Cultura, 1992.
- JIMÉNEZ, J. O., *Cinco poetas del tiempo: Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño, Francisco Brines*, Madrid, Ínsula, 1972.
- LÓPEZ-BARALT, L., *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible*, Madrid, Cátedra, 2002.
- HIERRO, J., *Poesías completas (1947-2002)*, J. Uceda y M. García Posada (eds.), Madrid, Visor, 2009.
- PEÑA, P. J. de la, *José Hierro. Vida, obra y actitudes*, Madrid, Universidad Popular José Hierro, 2009.
- TORRE, E. E. de, *José Hierro: poeta de testimonio*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 75.

¹¹ J. Hierro, *ob. cit.*, pág. 45.

CAPÍTULO 47

La vie de château ou la vue de la mer: los espacios míticos de Gil de Biedma y Carlos Barral

JOSÉ LUIS RUIZ ORTEGA
Universitat Autònoma de Barcelona

*En un viejo país ineficiente,
algo así como España entre dos guerras
civiles, en un pueblo junto al mar,
poseer una casa y poca hacienda
y memoria ninguna. No leer,
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,
y vivir como un noble arruinado
entre las ruinas de mi inteligencia.*

JAIME GIL DE BIEDMA

Jaime Gil de Biedma, el poeta que en la nota introductoria a *Las personas del verbo* de 1982¹ afirma que al fin y al cabo lo normal no es escribir, sino leer, se despide de la literatura renunciando tanto a la creación como a la recepción. Esta abulia definitiva del poeta barcelonés criado en la provincia de Segovia, que queda simbolizada en el poema *De vita beata* mediante una enumeración de negaciones absolutas: «no leer, no sufrir, no escribir»², y el deseo de retirarse físicamente a una vida ascética, como un noble fracasado acompañado

¹ J. Gil de Biedma, *Poesía y prosa*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2010, págs. 81-82.

² *Ibíd.*, pág. 251.

tan solo de «las ruinas de mi inteligencia»³, se intuyen como consecuencias anunciadas de manera más o menos explícita a lo largo de su producción. En las anotaciones del *Diario de «Metropolitano»* correspondientes al 4 de marzo de 1965, se anticipa esta angustia existencial y la pérdida de ilusión por la letra escrita, antes de que el poeta se enfrascara en la escritura agonizante de *Poemas póstumos* (1968):

«Parece haberse producido en mí un curioso proceso de desdoblamiento, que me lleva a observar el proceso de gradual desmoralización a que estoy sometido y a anticipar el posible desenlace —la desintegración de mi persona—, como un espectador desinteresado. Es algo parecido a ser operado con anestesia parcial»⁴.

En este último tramo de su producción, la voz poética del autor de *Moralidades* reafirma su deseo de retirarse a una geografía marinera que desde sus inicios había anhelado, pero que jamás había llegado a sentir como propia⁵. «En un pueblo junto al mar»⁶ quiere despojarse de su identidad literaria a la que había acabado por sucumbir, pues «creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema»⁷, y de este modo desarraigarse de los espacios que habían conformado su propia experiencia y su yo poético, para poder acceder a aquel territorio edénico que se corresponde exactamente con aquel en el que su amigo Carlos Barral había fundamentado su estilo⁸ y, en consecuencia, su singularidad: «Calafell era el mito de la infancia feliz. De cuanto recordaba de antes de la guerra civil, eran las largas temporadas en Calafell las que contenían todo lo exaltante y todos los pequeños acontecimientos que, me parecía a mí, me identificaban como una persona totalmente distinta a los demás. Calafell era el paisaje y la historia de donde procedían todos mis secretos y la recetas particulares de mi modo personal de existir»⁹.

Gil de Biedma, por tanto, consciente de su pertenencia casi umbilical a la ciudad de Barcelona y al pueblo segoviano y estival de la Nava de la Asunción —en palabras del propio poeta, «la vida burguesa y *la vie de château*»¹⁰, respectivamente—, añora en *De vita beata*, como ya había insinuado anteriormente, el acceso ulterior a ese territorio virgen y ajeno de la costa mediterránea como panorama admirado, tal vez por entender su alteridad como inalcanzable.

³ *Ibíd.*

⁴ J. Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, Barcelona, Lumen, 2015, pág. 562.

⁵ En las notas del *Diario de «Moralidades»* fechadas en 1959 son constantes las alusiones a Calafell, pueblo de la costa tarraconense donde Carlos Barral tenía una casa que solían frecuentar sus amigos poetas, así como personalidades del panorama literario de la época. Gil de Biedma incide en una valoración idílica de este espacio admirado, con descripciones que demuestran su inclinación por esta geografía impropia: «Día espléndido en Calafell, con el mar que daba lástima salirse.», *Ibíd.* pág. 346.

⁶ J. Gil de Biedma, *Poesía y prosa*, ob. cit., pág. 251.

⁷ *Ibíd.*, pág. 82.

⁸ La poética barraliana, contestataria respecto a la tendencia de la poesía social, queda recogida en el artículo programático «Poesía no es comunicación», publicado en la revista *Laye* en 1953.

⁹ C. Barral, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001, pág. 107.

¹⁰ J. Gil de Biedma, *Poesía y prosa*, ob. cit., pág. 81.

Es en su primera aproximación a la expresión poética, en la *plaquette* titulada *Versos a Carlos Barral por su poema «Las aguas reiteradas»* (1952), donde Gil de Biedma refleja cuáles son sus coordenadas déicticas y, al mismo tiempo, cuál es el horizonte en el que fija su enfoque y su aspiración. Publicada en Orense un año después de que acabara su carrera de Derecho en la Universidad de Salamanca, estos *Versos a Carlos Barral* desvelan ese anhelo por alcanzar la espacialidad impropia, y por hacerlo, además, mediante una mimesis estilística y referencial más o menos deliberada de la voz poética de Barral, a través de la cual —y solo a través de la cual— puede concebir y sentir dicha geografía litoral.

Lo que en principio parece una relación intertextual de lo más común¹¹ —especialmente en Gil de Biedma, en cuyo estilo la intertextualidad es un rasgo definitorio—, una relación en la que se establece un trasvase de motivos desde un hipotexto, *Las aguas reiteradas* (1952) de Barral, a un hipertexto, *Versos a Carlos Barral* (1952), se acaba convirtiendo en algo bien distinto. El afán de Gil de Biedma por demostrar la admiración que siente por el estilo de su amigo y por la geografía que le envuelve le lleva a imitar su singular manera de escribir poesía, con ese extrañamiento provocado por el rigor en la selección de los términos y ese uso metagógico de la adjetivación que serán comunes a toda la poesía barraliana¹², pero que no son esenciales en la poética del autor de *Moralidades*, puesto que estos rasgos desaparecen de sus versos una vez superada esta fase primaria y febril de anhelo barraliano:

Llueve a mares golpeando
temerosos [...]
¡Adiós, rompientes y playas
del aire, densa marea
donde ya el sol alborea,
trueno que ya no restallas...!
[...]
Soñaré los litorales
vientos que van a la calma
de la mar, cuando tú sales
a verlos ir. En la palma
abierta brilla una gota
y late aún. ¡Cuán remota

¹¹ La intertextualidad entre Gil de Biedma y Barral alcanzará también el plano crítico unos años más tarde, cuando en 1957 el primer poemario barraliano, *Metropolitano*, verá la luz y recibirá un primer comentario metatextual de su amigo, con «*Metropolitano: la visión poética de Carlos Barral*», publicado en 1958 en *Ínsula*, y que sirve como leyenda para adentrarse en su alambicado estilo.

¹² Como apunta Carme Riera en *La obra poética de Carlos Barral*, Barcelona, Península, 1990, pág. 133: «Entre los poetas de “La Escuela de Barcelona”, probablemente sea Carlos Barral el que más se ha preocupado por construirse una lengua poética original, cuya clave consiste, a mi juicio, en una rigurosísima selección de términos».

tú me apareces, alzada
sobre el alto Calafell!
Tú, semejante al laurel
en la lluvia iluminada¹³.

La voz poética de Gil de Biedma nace *barralizada* con estos versos, reflejada además en una espacialidad acuática que en la Nava segoviana solo podía ser evocada a través de la lluvia. Una *barralización* inicial de Gil de Biedma que comporta también una aproximación a la influencia de los simbolistas galos, en especial Mallarmé, como primeras lecturas de Barral, y que antecede a una *biedmización* posterior de Barral, en tanto que el poeta-editor admira la ascendencia aristocrática de su amigo y de este modo también su pertenencia filial a esa *vie de château* castellana que el poeta de Calafell entendía como privilegiada. Por su parte, la *biedmización* de Barral conlleva a su vez el acceso a la tradición anglosajona, especialmente a través de la influencia de Gabriel Ferrater y la lectura mediada de T. S. Eliot, en particular de sus *Four Quartets*¹⁴ —bajo cuya advocación escribirá su primer poemario unitario, *Metropolitano* (1957), encabezado por la cita eliotiana perteneciente al primer verso del tercer movimiento de *Burnt Norton*, «*Here is a place of disaffection*», en referencia a ese paisaje urbano, desnaturalizado, en el que se inserta su yo editor. En relación con este escenario, surge la denominación de José Hierro aludiendo a Gil de Biedma y Barral como «poetas industriales»¹⁵, cuando fueron más bien todo lo contrario.

Así pues, en estos *Versos a Carlos Barral* se observa una imitación a modo de paráfrasis en honor a un autor que, sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en otros poemas homenaje de la tradición literaria, no está consagrado, y no solo eso, sino que apenas ha escrito y se encuentra en una fase inicial, tanto o más que el propio Gil de Biedma. A ojos de Carme Riera, *Las aguas reiteradas*, en cuanto a su valor literario, no merecía este tributo por muy estrecha que fuera su amistad¹⁶. Sin embargo, tal vez sí que lo mereciera, desde la óptica de Gil de Biedma, ese espacio cercano pero inasible para él, que, desde la ciudad de Barcelona podía admirar tras el puerto pero que no dejaba de resultarle extraño, incluso cuando se aproximaba a su esencia, cada vez que visitaba a Barral en su *botiga* de pescadores de Calafell, del Calafell de otrora, aquel en el que, como recuerda Josep Maria Castellet, la arena de la playa llegaba a la puerta de las

¹³ J. Gil de Biedma, *Poesía y prosa*, ob. cit., págs. 825-826.

¹⁴ Probablemente Carlos Barral leyó la traducción de Vicente Gaos de 1951, *Cuatro cuartetos*, publicada en Madrid por la editorial Rialp, porque como señala Carme Riera en *La obra poética de Carlos Barral*, ob. cit., pág. 24: «Barral confiesa que lee mal el inglés, de manera que su relación con Eliot no es directa, lo que me permite suponer que en el aprecio del poeta y en el cierto eco —por lo menos en la «desafección» que el título del poema evidencia— desempeñaron un papel importante sus amigos de *Laye*». Como apunta Andreu Jaume en la edición de los *Diarios 1956-1985* (2015), Gil de Biedma leería la traducción de Gaos en 1952, antes de marchar a Oxford un año después, donde entraría en contacto con la poesía de T. S. Eliot en lengua original.

¹⁵ C. Riera, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988, pág. 169.

¹⁶ C. Barral, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 1998, pág. 20.

casas¹⁷, y en el que Barral solía recibir a sus invitados, ya se apellidaran García Márquez, Edwards o Marsé, saltando desde el balcón del primer piso en un alarde de hospitalidad bastante singular, como quien domina su medio a la perfección y además quiere demostrarlo.

El escritor Álex Susanna, amigo de Gil de Biedma, con el que además tradujo *Four Quartets* al catalán¹⁸, apunta que al final de su vida, con la publicación de *Poemas póstumos*, el poeta quiso matar al personaje literario en el que se había convertido¹⁹, cuya problemática de fondo destaca James Valender: «Si la muerte del personaje ayuda al poeta a liberarse de su angustia, también le crea un problema muy grande: ¿cómo escribir en adelante? ¿Cómo será el personaje nuevo que debe sustituir?»²⁰ A estas preguntas, se le puede añadir una última referida a la pérdida de las coordenadas espaciales: ¿y desde dónde y hacia dónde escribir, cuando uno ya se ha despojado de su Nava estival y de su Barcelona industrial y burguesa?

Puede que Jaime Gil de Biedma no muriera exactamente como se dijo, sino más bien a causa de un suicidio *sui generis* que había comenzado mucho antes, similar al que acometiera Barral al saltar desde su balcón tarraconense y no encontrar arena sino asfalto —y distinto en cuanto a las formas del que protagonizara su otro gran amigo, Gabriel Ferrater, en 1972, e incluso mucho más tarde José Agustín Goytisolo. Un suicidio que comienza en el momento en que renuncian a la escritura y pretenden vivir como si la literatura fuera un artefacto que, después de años experimentando con él, se puede abandonar sin más. Renunciar a la literatura significaba sacrificar su motor de expresión y de percepción de realidad, y además anular los espacios que habían formado a partir su propia percepción literaria y en los que habían acabado mimetizándose, como afirma José Francisco Ruiz Casanova sobre *De vita beata* de Gil de Biedma, en cuya composición «se mantiene un sentido locacional como eje en torno al que gira el poeta, un sentido de configuración y delimitación personal de un espacio que se hace, gradualmente, individuo»²¹, lo que conllevaba la inacción y la desubicación en la que Gil de Biedma cayó cuando abandonó la escritura y lo abocó a recluirse en el pueblo gerundense de Ultramort. En una casa, como recuerdan los versos dedicados a este espacio de retiro, entre cuyos muros «el silencio existe» y en la que soñaba con vivir «una segunda infancia prolongada», que remedara los años de *vue de château* en la Nava de la Asunción. Sin embargo, aquel horizonte ilimitado del mar —*la vue de la mer-e*, esto es, de la madre y desde la madre, del mar como matriz y como espejo, y, en definitiva, la *vue* de la expresión barraliana como espacio uterino donde nacer poema—,

¹⁷ J. M. Castellet, *Seductors, il·lustrats i visionaris*, Barcelona, Edicions 62, 2009, pág. 96.

¹⁸ T. S. Eliot, *Quatre quartets*, Barcelona, Laertes, 1984.

¹⁹ Declaraciones recogidas en *El País*, el 9 de enero de 1990, al poco de conocerse el fallecimiento de Gil de Biedma.

²⁰ J. Gil de Biedma, *Poesía y prosa*, ob. cit., pág. 27.

²¹ J. F. Ruiz Casanova, «La “vita beata” de Jaime Gil de Biedma», *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 12, Valladolid, 1987, pág. 134.

aquel horizonte genuino de la *mère* persistiría por encima de la nostalgia sobre la infancia e incluso sobre la abulia, como demuestra el poema que nos sirve de epígrafe y de colofón; aunque sin Barral, sin su compañía y su Calafell arenosa y acuática, aquella aspiración permanente e inasible, aquel «pueblo junto al mar», no pasaban de ser accidentes vacíos cuya visión no significaba nada.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRAL, C., «Poesía no es comunicación», en *Laye*, 23, Barcelona, 1953.
 — *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 1998.
 — *Memorias*, Barcelona, Península, 2001.
 CASTELLET, J. M., *Seductors, il·lustrats i visionaris*, Barcelona, Edicions 62, 2009.
 ELIOT, T. S., *Quatre quartets*, Barcelona, Laertes, 1984.
 GIL DE BIEDMA, J. «*Metropolitano*: La visión poética de Carlos Barral», en *Ínsula*, 135, febrero 1958, pág. 3.
 — *Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.
 — *Diarios 1956-1985*, Barcelona, Lumen, 2015.
 — «Jaime Gil de Biedma falleció ayer a los 60 años», en *El País*, 9 de enero de 1990, recuperado de http://elpais.com/diario/1990/01/09/cultura/631839602_850215.html [9/07/2016].
 RIERA, C., *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.
 — *La obra poética de Carlos Barral*, Barcelona, Península, 1990.
 RUIZ CASANOVA, J. F., «La “vita beata” de Jaime Gil de Biedma», *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 12, Valladolid, 1987.

CAPÍTULO 48

Viviendo la Odisea: Ítaca en la poesía española contemporánea

EVA ÁLVAREZ RAMOS
Universidad de Valladolid

*Ítaca te ha dado el hermoso viaje.
Sin ella jamás habrías emprendido el camino.
Pero no tiene nada más que darte.
Y si la encuentras pobre, Ítaca no te habrá defraudado.
Con la gran sabiduría que habrás ganado, con tanta experiencia,
ya habrás entendido para entonces lo que las Ítacas significan.*

CONSTANTINO CAVAFIS

Los motivos pertenecientes a la tradición grecolatina encierran un gran potencial que los poetas contemporáneos españoles (al igual que otros muchos literatos a lo largo de la historia) han sabido ver y optimizar. El mito es más que una historia ficticia, un relato etiológico al que recurren, fieles, las generaciones en busca de respuestas. No puede percibirse su presencia en la actualidad como una repetición fosilizada, sino que su carácter proteico en manos de los poetas, deriva en visiones de plena vigencia, que no dejan de mostrar esa actualidad de la Antigüedad¹. Citando a Manguel, «cada época vuelve a imaginar a los clásicos

¹ A. Olmo Iturriarte y F. Díaz de Castro (eds.), «Prólogo», en *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pág. 9.

en su propio idioma»², porque los clásicos saben del alma humana, de sus debilidades, de sus grandezas y de sus miserias. Si el mito daba explicación a la génesis del universo, por qué no considerarlo también una cosmogonía de pensamiento que da respuesta y valor al sentir y al pensar del hombre.

La poesía contemporánea española revitaliza todo un amplio catálogo de motivos clásicos que van desde los tópicos literarios más extendidos (*Tempus fugit, Carpe Diem, Memento mori*), hasta los mitos más conocidos (Minotauro, Edipo, Sirenas, Ícaro, Sísifo, Tántalo, Prometeo...), pasando por los escritores más célebres (Virgilio, Homero, Ovidio, Horacio, Catulo...), sin olvidar sus obras más paradigmáticas (*Iliada, Odisea, Eneida*...). Son quizá las obras homéricas las que, junto con el ciclo de Tebas, encuentran un mayor eco en la poesía contemporánea. Parece razonable la permanencia de los dos libros que, por encima de cualquier otro, se han encargado de alentar la imaginación occidental desde hace más de dos mil quinientos años. En ellos se recoge la experiencia de toda lucha y de todo camino humano. Troya pasa a simbolizar toda ciudad, y aun todo imperio, en un sentido metafórico y Ulises se convierte en el representante de todos los hombres (ese largo y movido viaje por el que deambula la vida)³. El mito de Odiseo lleva aparejado el retorno, puesto que la Odisea es la historia de un viaje: sin retorno a Ítaca, no hay aventura, sin aventura no hay héroe. Ítaca es el elemento principal en este silogismo, y de ahí su importancia y su constitución como *locus* multisignificativo en toda la literatura posterior.

Parece ser que el espacio es un elemento que tiende a relacionarse única y exclusivamente con la novela, al no haber acción en la poesía, no se necesita del mismo para llevarla a cabo⁴, pero la lírica también reclama sus *topoi* y de ellos se nutre. Ítaca se presenta como un espacio literario plurisémico y recurrente en la poesía española contemporánea. Su valor radica en todas las interpretaciones que del retorno odiseico se han producido a lo largo de los siglos, porque es precisamente eso, lo que imprime el valor de tradición a la obra homérica. Tal y como defendía Borges: «Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad»⁵. Por lo tanto, Ítaca se configura como un ente fractario constituido por prismas que refieren un espacio físico, pero también un espacio mental interior⁶.

² A. Manguel, *El legado de Homero*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010, pág. 206.

³ A. Manguel, ob. cit., pág. 16.

⁴ Sobre el espacio en el terreno de la narrativa, contamos con valiosas aportaciones en P. Celma y C. Morán (eds.), *Geografías fabuladas. Trece miradas al espacio en la última narrativa de Castilla y León*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2010 y C. Morán (ed.), *Los nuevos mapas. Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León*, Valladolid/Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, 2012. Muchos de los elementos que se analizan pueden ser extrapolables a la lírica.

⁵ J. L. Borges, «Sobre los clásicos», *Obras completas*, vol. II, Barcelona, Círculo de lectores, 1992, pág. 367.

⁶ A. Valverde Osán, *Nuevas historias de la tribu. El poema largo y las poetas españolas del siglo XX*, Nueva York, Peter Lang, 2007, pág. 43.

Hemos constatado trasuntos de Ítaca en la concepción tradicional del hogar, de la patria, de la infancia o de fin de un trayecto o lugar al que se arriba, sin olvidar ese reino interior, el recinto de la memoria, de la soledad o la nostalgia.

Francisca Aguirre (Alicante, 1930) en su primer y tardío poemario, *Ítaca* (1972), «metaforiza [...] la idea de la isla como territorio de la propia experiencia —no la trayectoria de la vida, sino la suma total de la experiencia que configura el propio yo, y la construcción de una entidad en armonía con la circunstancia personal como meta y, por lo tanto, como equivalencia metafórica de Ítaca»⁷.

¿Y quién alguna vez no estuvo en Ítaca?
 ¿Quién no conoce su áspero panorama,
 el anillo de mar que la comprime,
 la austera intimidad que nos impone
 el silencio de suma que nos traza?
 Ítaca nos resume como un libro,
 nos acompaña hacia nosotros mismos,
 nos descubre el sonido de la espera.
 [...]»⁸

Describe el interior personal como algo aislado, una isla rodeada de un mar que comprime. Es «el reducto de la soledad» manifestado en el vocabulario empleado: «áspero panorama»; «austera intimidad»; «el silencio»...⁹ Cambia Aguirre la perspectiva de la *Odisea* dándole una nueva lectura desde los ojos de Penélope. Quiere con este gesto poético, además, cambiar la extendida visión antropocéntrica de la España de los años sesenta y setenta: «Her gynopoetics challenge the androcentric vision of her culture and reflect on the need to modify phallographic dicta»¹⁰. La visión de Penélope resulta bastante pesimista, ha pasado años recluida en la soledad de Ítaca, acosada en su casa, a la espera de un imposible: nunca volverá el mismo que se marchó. A su regreso al hogar, Ulises peleará en esta «Bienvenida» por mantener vivos en su recuerdo los hechos acaecidos en el gran viaje, por mantener en su memoria la melodía de las sirenas, la juventud de Nausicaa, a la sagaz Circe..., pero tanto para el héroe, como para Penélope, «la historia de Ítaca se resume en lo cotidiano», la ansiada Ítaca ahora no simboliza más que ausencias:

⁷ M. Payeras Grau, «Francisca Aguirre ante la mar de Homero», *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, M. Romano (coord.), Argentina, Eudem, 2009, pág. 92.

⁸ F. Aguirre, «Ítaca», *Ensayo general (Poesía completa, 1966-2000)*, Madrid, Calambur, 2000, pág. 32.

⁹ A. Valverde Osán, ob. cit., pág. 43.

¹⁰ J. C. Wilcox, *Women poets of Spain, 1860-1990: toward a gynocentric vision*, Illinois, University of Illinois, 1997, pág. 234.

Ha vuelto. De nuevo está sentado a la mesa.
 Muy breve es el diálogo. Pues
 la historia de Ítaca se resume en lo cotidiano.
 En su mirada yo escucho sin embargo respuestas como el mundo.
 A mi mesa se sientan Circe con sus sirenas,
 Nausicaa con su juventud.
 Con él están como una nostalgia
 [...]

 Ha vuelto. No sabe bien a qué.
 Pues más que a morir le teme a envejecer.
 Sospecha de la calma como si contuviera un virus.
 Soy para él peor que una traición:
 soy tan inexplicable como él mismo¹¹.

Francisca Aguirre ubica el yo lírico en la paciente Penélope. El monólogo dramático permite mostrar los hechos desde dentro «para producir un efecto de inmediatez y objetividad manteniéndose, a la vez, distante»¹². En todos los poemas en los que se habla de una Ítaca «poshomérica», aquella que ya ha recibido al héroe, se produce una pelea interna entre el Odiseo épico navegante y el Ulises cotidiano invadido por los fantasmas del recuerdo, aquel que zozobra entre la dicha de la aventura y la desgracia de la rutina; el que paradójicamente ha dejado de ser «Nadie». Penélope, sin embargo, representa Ítaca: la patria amada que ahora no es más que el recuerdo de las vivencias perdidas que jamás volverán. Ambas son su traición: la felonía de aquellas que más fidelidad le han guardado, de las más leales de su entorno. El ambiente descrito no deja lugar a la esperanza. Ninguno de los dos personajes (que tanto ansiaron la vuelta) son felices con su reencuentro, poco o nada queda al alcanzar las costas de Ítaca: «Regresar es morir un poco», que diría Cristina Peri Rossi. El regreso no les aporta lo que esperaban; la cotidianidad del hogar y la rutina familiar acaban por otorgar un carácter sagrado al periplo homérico en detrimento de Ítaca, su patria, convertida ahora en un despojo, en un lugar al que se accede ya no como meta, sino como naufragio:

El reino desolado
 el fecundante exilio y su memoria, los amados despojos
 de un naufragio sin lúcidas
 ni sirenas¹³.

¹¹ F. Aguirre, «Bienvenida», ob. cit., pág. 46.

¹² J. Sabadell Nieto, «El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción», en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura*, núm. 2, 1991, pág. 178.

¹³ N. Antino, «La memoria desteje el tiempo en claridades», *Centinela del aire*, Sevilla, Algaida, 2000, pág. 14.

La rutina y la cotidianidad empañan la visión de Ítaca («Hoy, en la alta noche de Ítaca,/escucha el ruido de las agujas de Penélope/tejiendo en el vacío/la cotidiana fatiga de los días»)¹⁴, con la llegada se da fin al periplo que es el que, precisamente, da identidad a Odiseo. Para qué volver entonces a Ítaca. Para qué volver a un lugar que ya no reconocemos y que seguramente tampoco nos reconocerá.

Nadie le conocía. Quizá estuviera loco.
En su delirio hablaba de sirenas y monstruos
de un solo ojo enorme, de héroes y de naufragios,
de aventuras horribles en las que él tuvo parte.
Decía que en un tiempo él fue rey de esta isla.
Aquí ni a los más viejos les sonaba su nombre.
Quizá no fuera nadie¹⁵.

Es un tanto paradójico este planteamiento del periplo odiseico: Ulises deja de ser Ulises al arribar a Ítaca, deja de ser Odiseo para seguir siendo Nadie y así lo muestra el uruguayo Arbeleche:

También a Ulises
se le ve vagar algunas tardes
por las orillas rocosas de su Itaca,
bajo un áspero cielo sin dioses
ante un mar de metal que ya no lo conoce.

Aquél que caminara
todas las sendas del infinito bosque de las aguas
y en la voz de las sirenas
supiera de lo sublime y de lo horrible,
hoy, en esta orilla pálida del tiempo, le parece a veces escuchar un opaco rumor
que lleva y trae el viento y vuelve, inmovible.

Como un aliento oscuro se funde con la sombra.
Sombra y aliento cubren a Ulises y a su Itaca¹⁶.

Los autores optan por retomar aquella metafórica Ítaca que glosó Kavafis, que «reformuló el mito [...] modificando la idea tradicional de la isla como meta para poner el énfasis en la importancia del viaje»¹⁷. Se nos muestra pues como un ideal inalcanzable, que solo puede cobrar vigencia por el trayecto que hemos

¹⁴ J. Arbeleche, «Las Sirenas», *Alta noche*, Montevideo, Acali, 1979, pág. 22.

¹⁵ C. Clementson, «El viajero», *Archipiélagos*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular, 1995, pág. 25.

¹⁶ J. Arbeleche, «Alta noche de Ítaca», ob. cit., pág. 17.

¹⁷ M. Payeras Grau, ob. cit., pág. 91.

de recorrer antes de arribar a sus costas. Podemos verlo en este «Mal consejo a Ulises» de Enrique Badosa:

¿Para qué quieres regresar a Ítaca?
 ¿Te sientes ya cansado? ¿Ya? ¿Tan pronto?
 Hay mayores peligros en tu casa
 Que el lestrigón, que el Cíclope, que Circe...,
 y allí toda tu astucia será inútil.
 [...]
 Si fueras tan astuto como dicen,
 pasarías de largo.
 ¿Por qué volver a Ítaca,
 cuando hacen tanta falta
 hombres de aventurar?¹⁸

El regreso pues solo conlleva la pérdida de la entidad, llegar a la meta anula el esfuerzo del trayecto. Ítaca solo cobra valor cuando se piensa en ella como punto de llegada, cuando se anhela ver sus costas, pero no cuando se desembarca en ella.

Otro de los símbolos de Ítaca es la niñez. La infancia también es un espacio al que se quiere regresar. Es el origen de todo, el punto del que partimos; un espacio que deseamos recuperar y de ahí su trasunto en la isla homérica. La niñez como patria añorada y la madurez sentida como un exilio obligado. La equiparación de patria e infancia ha sido vista por autores como Rilke («la verdadera patria del hombre es su infancia»), Saint-Exupéry («La infancia es la patria de todos»), Baudelaire («mi patria es mi infancia»), o incluso Miguel Delibes («la infancia es la patria común de todos los mortales»)¹⁹. Podemos verlo reflejado claramente en estos versos del sevillano Juan Peña:

Besé la dulce piel
 de Circe y de Calipso.
 Quiero llegar a Ítaca,
 volver donde fui niño²⁰.

El viaje homérico concebido como periplo vital, tal y como manifestó nuevamente Kavafis. Una visión más profunda de esta similitud la encontramos en este «Ítaca no existe» publicado en *Un lugar para el fuego* (1985) de la palentina Amalia Iglesias (Menaza, Palencia, 1962). La isla que da título al poema se establece nuevamente como lugar de retorno. Retoma los ambientes de la infancia y haciendo un exorcismo de la memoria intenta recuperar las horas y los días

¹⁸ E. Badosa, «Mal consejo a Ulises», *Mapa de Grecia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, pág. 29.

¹⁹ E. Álvarez Ramos, «Ficcionalizando la realidad: los espacios literarios en la sombra del escapista de Rubén Abella», *Los nuevos mapas. Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León*, en C. Morán (ed.), Valladolid/Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, 2012, pág. 60.

²⁰ J. Peña, «Besé la dulce piel», en *Teselas*, Clarín, enero-febrero, 2006, pág. 86.

pasados; las referencias culturalistas «se integran en el poema como experiencia humana»²¹:

Tres vueltas de llave y un olor a silencio,
la luz súbitamente estrangulada en el lecho sin fondo
y la humedad de quince o más otoños
y esta locura
y esta oscura gangrena de embriagada penumbra,
tres o cuatro macetas con esquejes de olvido
o esa vela gastada en noche de tormenta.

[...]
¡Cuánto ayer empozado,
cuánta breve mortaja,
cuánto leve recuerdo!

Sobre la cal de esta pared escribo un verso:

He regresado y nada me esperaba.

Quizá se vuelve como a la patria o al padre
con un algo de herida
y esa ansiedad de no reconocerse en los viejos espejos.
Quizá se vuelve tarde,
se vuelve ya sin tiempo.

[...] ²²

El regreso físico a la casa familiar intenta convertirse en una retracción psíquica a la niñez. La infancia es una patria que nunca reconocemos al volver la vista a atrás. Hay algo de ruinas en todos los regresos al pasado. Esa vuelta imposible podemos verla representada también en el poema «Tornaviaje» de Juan Vicente Piqueras:

Nadie nos dijo nunca, y lo sabemos,
que no hay viaje que no sea un retorno
a la ítaca ardida de la infancia,
a la isla que somos y no existe²³.

²¹ F. Brines, «Las presencias poéticas», en Fernando Ortiz, *Primera despedida*, Aldebarán, Sevilla, 1978, pág. 6.

²² A. Iglesias Serna, «Ítaca no existe», J. L. García Martín Valencia, *La generación de los ochenta*, Mestral Libros, 1988, págs. 247-248.

²³ J. V. Piqueras, «Tornaviaje», *Adverbios de lugar*, Madrid, Visor, 2004, pág. 67.

Se entremezcla el tiempo pasado con la interiorización de la infancia y se enfrenta el yo lírico a la punzante verdad de que la vida es un camino de única dirección sin retorno. Ítaca permanece, pues, en la memoria envuelta y engalanada por la evocación falaz y se nos ofrece como el ideal inalcanzable romántico.

Existe otra Ítaca, aquella que representa la patria perdida de los exiliados y que, cual Ulises, deambulan por el mundo con la esperanza de poder regresar algún día. Una patria para aquellos a los que les ha sido robada su esencia, su origen, su cultura y como Odiseo navegan a la deriva por ciudades extrañas, anhelando siempre la vuelta al territorio expoliado. Ítaca como la representación por excelencia de la patria, a la que cantan y buscan los apátridas, los exiliados, que no sueñan con volver, sino que ansían encontrar un sitio al que poder volver.

¿Hay un hogar? ¿Se parte de algún sitio?
Siempre de las ruinas, pero exigen
las ruinas hogar un día construido.
Se parte de algún sitio, del derrumbe
del manto, de la saya
caída,
de la camisa rota,
del ánimo cortado por no se sabe qué,
por no se sabe quién.
Y se encamina uno hacia el pasado²⁴.

Con la ausencia se tiende a idealizar la patria ausente, con los devenires de la vida y los embistes del mar la patria se convierte en un estado soñado, pocas veces cercano a la realidad, que asienta su existencia precisamente en ese estado de ensoñación en el que lo conciben los emigrados:

Para recordar
tuve que partir.
Para que la memoria rebosara
como un cántaro lleno
—el cántaro de una diosa inaccesible—
tuve que partir.
[...]
Para recordar
tuve que partir
y soñar con el regreso
—como Ulises—
sin regresar jamás.

²⁴ J. Urrutia, «El humo de Ítaca», *El mar o la impostura*, Madrid, Visor, 2004, pág. 21.

Ítaca existe
a condición de no recuperarla²⁵.

Estos son solos algunos de los muchos ejemplos que el espacio homérico ocupa en la poesía española contemporánea. El carácter multisémico de la patria de Ulises es un reflejo inequívoco de la suma importancia que la epopeya ha adquirido a lo largo del tiempo y del cariz que envuelve a toda obra clásica, pues tal y como reconocía Italo Calvino: «Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir»²⁶; e Ítaca es esa isla en la que todos, en algún momento, hemos soñado desembarcar.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, F., *Ensayo general (Poesía completa, 1966-2000)*, Madrid, Calambur, 2000.
- ÁLVAREZ RAMOS, E., «Ficcionalizando la realidad: los espacios literarios en la sombra del escapista de Rubén Abella», *Los nuevos mapas. Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León*, C. Morán (ed.), Valladolid/Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, 2012, págs. 54-67.
- ANTINO, N., *Centinela del aire*, Sevilla, Algaida, 2000, págs. 13-14.
- ARBELECHE, J., *Alta noche*, Montevideo, Acali, 1979.
- BADOSA, E., *Mapa de Grecia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979.
- BORGES, J. L., «Sobre los clásicos», *Obras completas*, vol. II, Barcelona, Círculo de lectores, 1992, págs. 366-367.
- BRINES, F., «Las presencias poéticas», prólogo a *Primera despedida* de F. Ortiz, Aldebarán, Sevilla, 1978, págs. 5-7.
- CALVINO, I., «Por qué leer los clásicos», *Por qué leer los clásicos*, Madrid, Siruela, págs. 13-20.
- CELMA, P. y MORÁN, C. (eds.), *Geografías fabuladas. Trece miradas al espacio en la última narrativa de Castilla y León*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2010.
- CLEMENTSON, C., *Archipiélagos*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular, 1995.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.), *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral Libros, 1988, págs. 247-248.
- MANGUEL, A., *El legado de Homero*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010.
- MORÁN, C. (ed.), *Los nuevos mapas. Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León*, Valladolid/Nueva York, Cátedra Miguel Delibes, 2012.
- OLMO ITURRIARTE, A. y DÍAZ DE CASTRO, F., «Prólogo», *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, en A. Olmo Iturriarte y F. Díaz de Castro (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2011, págs. 9-10.
- PERI ROSSI, C., *Estado de exilio*, Madrid, Visor, 2003.

²⁵ C. Peri Rossi, «Dialéctica de los viajes», *Estado de exilio*, Madrid, Visor, 2003, págs. 61—62

²⁶ I. Calvino, «Por qué leer los clásicos», *Por qué leer los clásicos*, Madrid, Siruela, pág. 15.

- PAYERAS GRAU, M., «Francisca Aguirre ante la mar de Homero», *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, M. Romano (coord.), Argentina, Eudem, 2009, págs. 83-102.
- PEÑA, J. «Besé la dulce piel», en *Teselas*, Clarín, enero-febrero 2006, pág. 86.
- PIQUERAS, J. V., *Adverbios de lugar*, Madrid, Visor, 2004.
- SABADELL NIETO, J. «El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción», en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura*, núm. 2, 1991, págs. 177-186.
- VALVERDE OSÁN, A., *Nuevas historias de la tribu. El poema largo y las poetas españolas del siglo XX*, Nueva York, Peter Lang, 2007.
- WILCOX, J. C., *Women poets of Spain, 1860-1990: toward a gynocentric vision*, Illinois, University of Illinois, 1997.

CAPÍTULO 49

La deixis en Jorge Riechmann: los lugares del poema, el poema como lugar

JAVIER MOHEDANO RUANO
Universidad de Córdoba

EL PARADIGMA DE LA UBICUIDAD A JUICIO: DEL ENTUSIASMO (NEO)
VANGUARDISTA A LA CAUTELA DEL PENSAMIENTO CRÍTICO

En todo arte hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño, que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y el poder modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. [...] Se sabrá cómo transportar y reconstituir en cualquier lugar el sistema de sensaciones —o más exactamente de estimulaciones— que proporciona en un lugar cualquiera un objeto o suceso cualquiera. Las obras adquirirán una especie de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerán a una llamada nuestra. [...] Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. [...] No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio¹.

Esta entusiasta defensa del arte sin anclajes, fácilmente reconocible, proclamada por Valéry en 1928 y reivindicada tempranamente por Benjamin en 1935,

¹ P. Valéry, *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, pág. 131-132.

situándola como pórtico de su archiconocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, parece hoy más certera que nunca: *Amazon*, *Spotify* o *iTunes* han hecho realidad el sueño del poeta de una cultura intangible e ilimitada. Precisamente por su carácter visionario, el texto de Valéry ha sido revisitado en las últimas décadas para subrayar las posibilidades iconoclastas y emancipatorias de un arte desmaterializado y liberado de las servidumbres tanto de la institución cultural como del mercado artístico. Así, el filósofo y crítico de arte José Luis Brea², uno de los mayores concedores del *net.art* en España, afirmaba en un texto publicado en *El País* en 1985 que espacio y tiempo eran «magnitudes obsoletas que simplemente ya no estructuran las dimensiones reales de nuestra actualidad. El efecto velocidad las ha dejado atrás. [...] Se diría que la velocidad es el signo mayor [...] de nuestros tiempos.» La consecuencia inmediata en el ámbito de la cultura, continúa Brea, es que el arte ya «no radica en los objetos», proclamando el «fin del fetichismo social de la obra de arte» y abogando por un «arte presto-a-circular, más veloz que la luz, más efímero que el tiempo, más intangible que la información». Y años más tarde, en 2003, en un texto titulado *La obra de arte y el fin de la era de lo singular*³, Brea no solo no duda de la vigencia estética de la ubicuidad, sino que sostiene que la utopía solo puede acaecer en un «territorio fugado, deslocalizado, en el *no espacio* del tránsito». Arte y revolución vuelven a encontrarse.

Pero si algo nos ha enseñado la modernidad es que toda ruptura, una vez fagocitada y normalizada por los mecanismos del capital, acaba generando efectos perversos. No son pocos los que han advertido que, tras una ubicuidad que ha trascendido el ámbito de lo estético y hoy se erige en innegable paradigma de la pos— o hipermodernidad, se esconde una trashumancia forzada y deshumanizadora. Así, el mito neovanguardista de la velocidad ha sido deconstruido por Paul Virilio⁴, que alerta de los riesgos de un poder «dromocrático» (del griego *dromos*, carrera) que favorece «el ocaso de la presencia física en beneficio de una presencia inmaterial y fantasmagórica» y «la supresión de fronteras y la noción misma de límite geográfico», matizando que «cuando se dice “ya no hay frontera”, se quiere decir que se ha enmascarado la nueva frontera». Coincide en este punto con la «desmitificación de los límites» —entendidos como fuente de sentido, no como alienación— apuntada por Serge Latouche⁵, que define al hombre moderno como *cazador del infinito*. También Gilles Lipovetsky⁶ ha llamado la atención sobre la sustitución de la «mitología de la ruptura radical» de la modernidad «por la cultura del más aprisa y siempre más», la tiranía del «presente perpetuo» y la devaluación del pasado y la memoria colectiva en beneficio de un «frenesí patrimonial y con-

² J. L. Brea, «La conquista de la ubicuidad», *El País*, 12 de julio de 1985. http://http://elpais.com/diario/1985/07/12/opinion/489967210_850215.html.

³ J. L. Brea, *La obra de arte y el fin de la era de lo singular*, MNCARS, Madrid, 2003, en <http://www.joseluisbrea.es/>.

⁴ P. Virilio, *El Ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 17, 74-75.

⁵ S. Latouche, *Límite*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014, pág. 16.

⁶ G. Lipovetsky y S. Charles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006, págs. 60-91.

memorativo», diagnóstico al que podría sumarse la «sociedad futurocéntrica» que impide «encarrilar el presente» de Giacomo Marramao⁷. El filósofo alemán de origen coreano Byung-Chul Han⁸ describe la que denomina «destemporalización» de nuestra época como disincronía, esto es, como pérdida de ritmo y compás vitales, avisando también de la desaparición de las transiciones y de los cortes temporales, de los ritos de paso. Y no puede concluirse esta muy sintética y, desde luego, incompleta cartografía del lado oscuro de la velocidad y del consiguiente colapso y clausura de las coordenadas espacio-temporales de nuestra sociedad sin mencionar el exceso de tiempo (saturación de acontecimientos que desbordan presente y pasado) y de espacio (la proliferación de *no lugares* que reniegan de su vocación relacional, histórica e identitaria) diagnosticado por Marc Augé⁹. ¿Es la ubicuidad entonces, utopía y distopía a partes iguales, el dios Jano de nuestro tiempo?

JORGE RIECHMANN Y EL PODER RECONTEXTUALIZADOR DE LA PRAXIS LÍRICA

Las visiones dispares en torno al estatuto evanescente de nuestro tiempo han encontrado eco en la escritura plural del poeta y ensayista Jorge Riechmann (Madrid, 1962) que, si bien abandera una reconceptualización del discurso lírico que, tal como afirmaba Brea, genere espacios inéditos e insospechados de disidencia estética, a modo de fracturas o intervalos de lo monocorde normalizado (y de ahí su hibridismo genérico), muestra sobre todo una marcada obsesión por la necesidad de incardinar, de re-anclar la existencia humana y sus representaciones simbólicas. Así, la denuncia del afán trascendente del hombre como trampantojo que nos desarraiga y aliena, y de un nomadismo que ya no es libertad o desafío, sino huida y ostracismo y, por contra, la defensa de un regreso consciente a la cultura de la inmanencia, del límite y de la autocontención ocupan buena parte de las páginas de los ensayos, aforismos y protopoemas (sic) recogidos en *El siglo de la gran prueba, Fracasar mejor, Ahí es nada* y *Autoconstrucción*, publicados todos ellos entre 2013 y 2015.

Es, sin embargo, en la compilación de textos *Ahí es nada*¹⁰, de revelador título, donde Riechmann condensa su lúcida filosofía de la inmanencia que, adelantamos, confía en el poder recorporeizador de la escritura lírica. De este modo, reconoce que los poetas «querriamos concentrar la vida humana en una palabra. He descubierto que la mía es ese potente déictico tan pleno de resonancias, *ahí*. Si no me asiste el sedimento de mi propia memoria, ni el precipitado de la memoria de los otros, ¿qué me queda? Explorar. *Ahí* (12).» Continúa Riechmann

⁷ G. Marramao, *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa, 2008, pág. 21.

⁸ B. Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Barcelona, Herder, 2015, pág. 21. Franco Berardi 'Bifo' llega a conclusiones similares en *La sublevación*, Barcelona, Artefakte, 2013.

⁹ M. Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.

¹⁰ J. Riechmann, *Ahí es nada*, Bilbao, El Gallo de Oro, 2014, págs. 11-69.

subrayando que «el ser humano que está *ahí* planta cara conscientemente al apetito de distracciones, [...] frente a quienes creen que lo esencial está en otra parte» o «contra *la Gran Evasión* que nos propone la publicidad y los mercados (18-19)». Más adelante, y al calor de una relectura del poeta Yves Bonnefoy, señala que «la ciencia nos permite ganar mundo (en el sentido de ganar poder sobre él, de entrada)», pero «al mismo tiempo nos hace perder mundo, en un sentido muy inmediato. Cualidad, contingencia, mortalidad, finitud, concreción, todo eso se pierde; la singularidad de cada uno de los seres y momentos únicos tiende a desaparecer, a ser espectralmente sustituida por los esquemas abstractos del pensamiento conceptual (22).»

Ante la amenaza de la desmaterialización de lo humano, Riechmann sostiene que «la poesía es el camino real para el imprescindible retorno: quizá no el único, pero sí el más importante. [...] El lenguaje —en su función lógica y racionante— nos aleja del mundo, [pero] el mismo lenguaje —en su función poética— puede aproximarnos de nuevo a él». ¿Cómo? Con una «vuelta a las cosas, los seres y los vínculos concretos», «recomposición de lo que el proceder científico disoció, analizó, redujo. Nueva vinculación —religación— de lo que fue separado. Todo esto es lo que, en los últimos años, he intentado transmitir con la noción de *ahí* (22-23)», concluye el poeta.

Ahora bien, ¿cómo se traduce esta poética del límite y el vínculo en la praxis lírica? Pasemos a la lectura y análisis de unos poemas, con el fin de identificar marcas retóricas y pragmáticas de la estética recontextualizadora que propone Riechmann y constatar hasta qué punto recorren coherentemente cada plano del poema. Tomaremos como ejemplo dos textos de *La estación vacía* (1998-2000)¹¹, que deben ser leídos como díptico:

EXTRAMUROS/ INTRAMUROS

Es evidente que no soy un poeta joven, puesto
que ya me voy permitiendo dar consejos a
quienes sí lo son

Si estás dentro, escribe para salir;
si fuera, para entrar.
Siembra como si fueras nómada;
viaja como si la cosecha se encontrase
precisamente *aquí*.
Inútil preguntarte si vas a ser escritor:
hace mucho tiempo que las palabras lo saben.
Y permanece atento.
No sé decirlo mejor.

EXTRAMUROS/ INTRAMUROS (2)

Es dudoso que consigas entrar
dudoso también que salgas

demasiados objetos abarrotan las nubes
obstruyen las ventanas y la puerta

quizá puedas empezar
—sin garantía de éxito, lo sabes—
por deshacer el ovillo de tu sed

trasapelar los presupuestos del rencor
y darte un día libre

es decir
una vida

¹¹ J. Riechmann, *Futuralgia (poesía reunida 1979-2000)*, Calambur, Madrid, 2011, págs. 648-649.

Ambos poemas se presentan como un doble paradigma, estético y existencial, abierto, contingente y falible («es dudoso», «quizá», «sin garantía de éxito»), que se comparte desde la modestia y no desde la prescripción, a modo de exhortación atemperada e íntima dirigida a un *tú* explícito, al que se pretende persuadir, primero, no tanto de un modo de escritura como de *un espacio de escritura, un lugar desde donde escribir* que, en el segundo de los textos, también es un *espacio o lugar desde donde vivir* (literatura y vida no pueden disociarse). La eficacia retórica de los poemas reside en la acertada combinación de recurrencias sintácticas y oposiciones binarias (*dentro / fuera; salir / entrar; sedentarismo / nomadismo*) que, por su naturaleza paradójica, parecen desactivarse mutuamente, desprendiéndose de su carácter excluyente en la experiencia conciliadora del deíctico *aquí*, destacado en cursiva.

A la luz de estos versos, resulta difícil no recordar el inspirador capítulo que Gaston Bachelard¹² dedicara a las nociones de *dentro* y *fuera* en *La poética del espacio*, donde se aboga, como hace Riechmann, por un lenguaje poético que subvierta y dinamite falsas dicotomías geográficas, trocando los espacios del adentro y del afuera, porque «el hombre es el ser entreabierto» que necesita recobrar la vivencia perdida de los umbrales. O palabras como las de Merleau-Ponty¹³ en su *Fenomenología de la percepción*, que sostiene que «el interior y el exterior son inseparables. El mundo está todo al interior y yo estoy todo al exterior de mí. [...] comprendo al mundo porque para mí hay, en él, lo lejano y lo próximo, primeros planos y horizontes y que, así, forma cuadro y toma un sentido delante de mí; eso es, porque yo estoy situado en él y que él me comprende.»

Eso sí, esa dislocación de antagonismos requiere, según la voz enunciativa, de dos premisas. Una, la de *permanecer atento*, esto es, el cultivo de una *demonra contemplativa* que, en palabras de Byung-Chul Han¹⁴, concede «tiempo y espacio, duración y amplitud» y «abre el espacio de respiración (*Atemräume*)», capaz además de rehabilitar un «sujeto de experiencia [que] debe estar abierto a lo venidero», de «romper con la tiranía del presente duradero y eterno» y de «habitar la transición entre el pasado y futuro». La segunda de las condiciones es la de abrirse al mundo, al *afuera*, despejando *puertas y ventanas*, lugares de tránsito, lo que de nuevo Byung-Chul Han designa como espacios de indefinición, pero también de esperanza, que sustentan el *Schwellengefühl*, el «sentido de lo liminar». Estos porosos ámbitos del *entre* son, por otra parte, el reverso y antídoto de los *no lugares* radiografiados por Augé porque, a diferencia de estos, despojados de su virtualidad relacional, histórica e identitaria, aquellos permiten, y tomamos palabras prestadas de Virilio¹⁵, «reintroducir al hombre, a los acontecimientos en el paisaje», recobrando lo que Marramao¹⁶ llama *tiempo*

¹² G. Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, págs. 185-200.

¹³ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994, págs. 416-417.

¹⁴ B. Han, ob. cit., págs. 162-163 y 59-60.

¹⁵ P. Virilio, ob. cit., págs. 107-108.

¹⁶ G. Marramao, *Kairós*, ob. cit., pág. 123.

oportuno, el que posibilita «educar al límite el proyecto racional, [...] sacar al individuo de la jaula portátil de la conciencia y el superyó para que se asome a las líneas fronterizas, a los bordes que lo delimitan y constituyen», dejando espacio a lo otro y a los otros.

Y es la lengua, la poesía, el territorio privilegiado de lo(s) otro(s). Nótese que en el primero de los poemas son las palabras las que saben si se está a la altura de la escritura poética. Porque la lengua no es el medio del que nos servimos, sino el medio en que habitamos. No es herramienta, sino hábitat, espacio. Medio que compartimos con otros: «Hay, en particular, un objeto cultural que jugará un papel esencial en la percepción del otro: la lengua. En la experiencia del diálogo, se constituye entre el otro y yo un terreno común, mi pensamiento y el suyo no forman más que un solo tejido. [...] Somos, el uno para el otro, colaboradores en una reciprocidad perfecta, nuestras perspectivas se deslizan una dentro de la otra, coexistimos a través de un mismo mundo», apunta Merleau-Ponty¹⁷. Y coincide con Virilio¹⁸: hay que «recuperar la lengua. [...] Recuperar la lengua quiere decir charlar juntos».

Lo que, en síntesis, nos propone Riechmann en estos poemas es una vivencia del espacio (los alemanes también tienen vocablo para esto: *Raumerlebnis*), muy cercana a los presupuestos del *land art*, posibilitada por una *geoestética* que consta de un doble movimiento: a) el cuestionamiento y dislocación de las categorías espaciales (pero también o, sobre todo, políticas) de lo interior y lo exterior, de lo privado y lo público, para, tras la rehabilitación de la noción de umbral o pasaje, b) recolocar esas nociones en la inmanencia y contingencia del *ahí*, en una experiencia híbrida e integradora de lo íntimo y el mundo. De esta forma se alcanzan los propósitos que Georges Didi-Huberman¹⁹ reconociera en el artista plástico James Turrell: se persigue «la experiencia sensible, temporal, de una mirada de bordes» que logre que «el objeto de la visión, habitualmente delante de nosotros, se convierta en lugar de la visión, dentro del cual estamos nosotros». Como Turrell, Riechmann es un inventor de lugares, que conmina al lector a convertirse en «sujeto que se abre al lugar», al *Da-sein* heideggeriano.

CONCLUSIONES

La sensorialidad déctica de Riechmann tiene la virtud de reconciliar las posturas enfrentadas en torno al paradigma de la ubicuidad que pergeñamos al comienzo de este artículo. De una parte, su voluntad de desanudar espurias dicotomías geográficas (y existenciales) que nos encierran en nuestra mismidad o en un mundo mutilado, con el fin de re-prestigiar ámbitos de osmosis y de

¹⁷ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, ob. cit., pág. 366.

¹⁸ P. Virilio, ob. cit., págs. 66-67.

¹⁹ G. Didi-Huberman, *El hombre que andaba en el color*, Madrid, Adaba Editores, 2014, págs. 74-77.

tránsito que se saben precarios, parece remitir a ese espacio «circulable en direcciones equiprobables, que se constituya como lugar de los puntos intercambiables» reivindicado por Brea²⁰ como cristalización de la utopía. Utopía que debe entenderse entonces como «lugar físico», como «espacialidad disidente» que «se erige en resquicio [...] y que tiene presente la posibilidad de su desaparición» (la falibilidad destacada en ambos poemas), en palabras de Julia Ramírez Blanco²¹. Pero, de otra parte, esa ubicuidad no deriva en Riechmann en una estética de lo ahistórico y lo desanclado, porque, y acudimos ahora a la certera distinción que establece Boris Groys²² entre exhibición e instalación artística, mientras la primera descontextualiza y neutraliza obras que aparecen desfuncionalizadas, *fuera de lugar*, para su cómodo y aséptico consumo en un museo, la segunda (que podríamos emparentar con la praxis lírica de Riechmann), a pesar de su contingencia, parte de una dislocación espacial que persigue, subvirtiendo las convenciones de un lugar determinado, reemplazar, es decir, re-auratizar (vuelve Benjamin) o sacralizar una experiencia espacial antes degradada o devaluada, con un «aura de aquí y de ahora».

El poema, en definitiva, ante la crisis de las narrativas teológicas y teleológicas en las que residía nuestro sentido del tiempo y el espacio, se desvela, desde su fragilidad, como escuela de arraigo y permite «reterritorializar la vida»²³, tomar las riendas de una conciencia histórica que no disocie presente, pasado y futuro. Porque, como recuerda Byung-Chul Han²⁴ a partir de Lyotard, la desintegración del tiempo lineal-narrativo que ha presidido la cultura occidental abre paso a nuevos caminos estéticos que «liberan el instante» y se ponen al servicio de «la mera presencia del ahí, recuerdan que hay algo ahí», frente a las tentaciones del más allá. Decía recientemente el británico Andy Goldsworthy,²⁵ eximio representante del *land art*, en una entrevista concedida al suplemento cultural del *ABC* (18-19) que hoy «el auténtico cambio es quedarse en el mismo sitio. [...] Y precisamente porque me quedo quieto ocurren muchos cambios». Estar *ahí*.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M., *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BERARDI «BIFO», F., *La sublevación*, Barcelona, Artefakte, 2013.

²⁰ J. L. Brea, *La obra de arte...*, ob. cit., pág. 5.

²¹ J. Ramírez Blanco, *Utopías artísticas de revuelta*, Madrid, Cátedra, 2014, págs. 17-19.

²² B. Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015, pág. 62.

²³ S. Latouche, ob. cit., pág. 31.

²⁴ B., Han, ob. cit., págs. 79-80.

²⁵ A. Goldsworthy, *ABC*, 7 de abril de 2016, http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-autentico-cambio-quedarse-mismo-sitio-201604072226_noticia.html.

- BREA, J. L., «La conquista de la ubicuidad», *El País*, 12 de julio de 1985, [http://http://elpais.com/diario/1985/07/12/opinion/489967210_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/07/12/opinion/489967210_850215.html)
- *La obra de arte y el fin de la era de lo singular*, MNCARS, Madrid, 2003, en <http://www.joseluisbrea.es/>
- DIDI-HUBERMAN, G., *El hombre que andaba en el color*, Madrid, Adaba Editores, 2014.
- GOLDSWORTHY, A., *ABC*, 7 de abril de 2016, http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-autentico-cambio-quedarse-mismo-sitio-201604072226_noticia.html
- GROYS, B., *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- HAN, B., *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Barcelona, Herder, 2015.
- LATOCHE, S., *Límite*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014.
- LIPOVETSKY, G. y CHARLES, S., *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- MARRAMAIO, G., *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1994.
- RAMÍREZ BLANCO, J., *Utopías artísticas de revuelta*, Madrid, Cátedra, 2014.
- RIECHMANN, J., *Abí es nada*, Bilbao, El Gallo de Oro, 2014.
- *Futuralgia (poesía reunida 1979-2000)*, Calambur, Madrid, 2011.
- VALÉRY, P., *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- VIRILIO, P., *El Cibermundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1997.

PARTE IX
TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

CAPÍTULO 50

Feacia o Ítaca, la isla como paraíso y destino en *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala

DANFENG JIN

Universidad Complutense de Madrid

El 17 de octubre de 1975, durante una de las décadas más convulsas de la historia española, en el Teatro Reina Victoria de Madrid se estrenó una comedia titulada *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala. El mismo autor, quien representa con claridad el vínculo entre su creación y la sociedad de esa época, muestra desde su primera obra la intención de recuperar lo que falta en el teatro de ese contexto histórico: representar las confusas y delicadas vertientes morales, éticas y estéticas del hombre contemporáneo. De ahí decidió referirse a la Odisea para (en sus palabras) «poner en solfa al conservador puro, incapaz de nuevas experiencias, inaccesible a las sugerencias de la realidad, emperrado en volver como sea», y Nausica, Penélope y Ulises codifican una fuerte denuncia que critica a esa sociedad alejada de los valores del espíritu¹. El texto homérico, sin duda, le ha ofrecido la posibilidad de reflexionar sobre la guerra, la espera, y el retorno, y partiendo del mismo texto, el autor español modifica y desmitifica la figura del héroe para que pase de ser un mito y que demuestre una faceta más humana, como el más común de los mortales. En su versión, el antiguo héroe se presenta como un ser agotado que solo busca un refugio donde dejar transcurrir los últimos años de su existencia, recordando hazañas pasadas².

¹ A. Gala, *¿Por qué corres, Ulises?*, Madrid, Preyson, 1984, págs. 16-17.

² F. Vilches de Frutos, «Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española», *Segismundo*, 1983, págs. 183-209.

El texto consta estructuralmente de dos partes desarrolladas, respectivamente, en Feacia e Ítaca, entre las cuales realiza el protagonista su elección para poner el fin a su odisea deambulando de isla en isla. La navegación, que consiste en el tema principal de la *Odisea*, según los analistas modernos es un medio esencial para alcanzar la paz y la isla a la que solo se puede llegar después de una navegación, es «un mundo en reducción, imagen del cosmos, completa, porque representa un valor sacral concentrado... La isla es simbólicamente un lugar de elección, de ciencia y de paz en medio de la ignorancia y de la agitación del mundo profano»³ y cuando la ponemos en el contexto moderno, se convierte en «el refugio donde la conciencia y la voluntad se unen para escapar de los asaltos del inconsciente: contra las olas del océano, se busca el auxilio de la roca»⁴. En este sentido, y como en otras obras galianas, el sentimiento amoroso, la búsqueda de identidad y el deseo de la felicidad se destacan como los temas principales en esta elección de la isla como paraíso y destino.

El primer acto comienza en Feacia, cuando Ulises se está besando con la joven Nausica y disfrutando de su última «aventura», a sabiendas de que el asumido destino se encuentra en Ítaca, donde se halla la vida convencional y sus hazañas del pasado, por lo cual lo deja claro desde el principio: «ULISES.—(Continúa.) Eres mi última isla. De aquí me irá a la mía... Se me ha acabado el mar...»⁵; «NAUSICAS.—(Muy infantil) Él no quiere casarse. Dice que, antes o después decidirán los dioses que retorne a su isla»⁶.

Y le explica bien a Nausica la razón por la que se marchó de su isla: «la santidad del matrimonio. La estabilidad de los hogares. La dignidad de los maridos». Como dice Nausica, esos «ideales», el supuesto convencionalismo constituye el destino de su retorno definitivo. Sin embargo, la isla de Feacia es todo lo contrario: «es el último trago amable ofrecido por los dioses, antes de iniciar el retorno a su patria», «es un amor asentado en la libertad», que «simboliza el cariz mágico/pasional del Ideal»⁷. Y Ulises, cada día más convencido de que es el designio de la deidad, disfruta de esa felicidad, tomándola como «la bebida fuerte ofrecida por los dioses, para los que van a ser ejecutados»⁸.

El primer conflicto parte de la presentación del héroe, cuando se da cuenta de que en este sitio la identidad heroica, las hazañas pasadas no cuentan y nadie le reconoce como el rey de Ítaca. De hecho, la joven Nausica, la escéptica, ni cree en la fama ni sus historias de los dioses e incluso, los humilla:

³ A. Jean Chevalier, «Navigation», *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, París, Laffont/Jupiter, 1982, pág. 661.

⁴ *Ibid.*, págs. 519-520.

⁵ A. Gala, *ob. cit.*, pág. 137.

⁶ *Ibid.*, pág. 146.

⁷ I. Martínez Moreno, *Antonio Gala: el paraíso perdido*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, 1994, pág. 381.

⁸ A. Gala, *ob. cit.*, pág. 174.

Helena fue una puta pasada de moda. Menelao, un cornudo consentido, Clitemnestra una perra salida, a la que su marido no dejaba contenta. Agamemón, un impotente que se distraía jugando a los soldados. [...] Áyax, un esquizofrénico consumido de envidia. París, un barbibilindo parpadeante, especializado en concursos de belleza... Y tu héroe Aquiles, el de los pies ligeros... Aquiles, una loca a la que no le importaban más que los muslos de Patroclos [...] todo tu Olimpo, un patio de vecinos atestado de zorras y maricas⁹.

Además del efecto de comicidad, las palabras de Nausica consiguen poner en duda la identidad de nuestro protagonista, ni sus aventuras ni su guerra de Troya cuentan para que vuelva a ser el gran héroe, el rey de Ítaca. La aparición de Euríalo es otro signo, advirtiendo a Ulises que no será un amor eterno, sino algo «de momento», según palabras de Nausica: «Naturalmente. No se puede garantizar la duración de nada», lo cual va en contra del deseo íntimo del protagonista, por lo que dice: «Pero si yo me olvido de mi hogar, de mi esposa y mi hijo, tiene que ser por un amor eterno»¹⁰. Al final, cuando Nausica le reprocha por su vejez: «...el peor de todos, tú: explotador de viejas solitarias consolador de solteronas, mentiroso, bujarrón de puertos, bravo de pacotilla, adorador de dioses inventados... ¡Viejo!»¹¹.

De esta manera Ulises se encuentra decepcionado por su paraíso posible, puesto que se siente que Ulises «está perdido» con Nausica. Asimismo, Feacia pierde su rasgo idílico y de allí una Ítaca edénica ha sido inventado en el sueño de Ulises. Como el reflejo de sus deseos, la Penélope imaginada le ofrece la opción de irse de Feacia y volver a su propia tierra. Dice ella: «PENÉLOPE. —¿Y no sería mejor que ese epílogo feliz lo vivieras en lugar de inventarlo? Sal de Feacia, Ulises. Embárcate por última vez. Te espera en tu isla tu patrimonio, acrecentado por el fiel Telémaco, tu paz, tu esposa, tu bienestar, tus sabrosas comidas...»¹².

A través de los diálogos entre Ulises y Penélope, la figura femenina presenta todas las características que Ulises ha intentado encontrar en Nausica: el sometimiento, los halagos y el amor eterno que le está esperando fielmente, los cuales, desafortunadamente no coincide nada con la realidad que observa a la llegada en Ítaca. Escondido detrás de la falsa identidad de Etón, escucha las quejas de Penélope y en ellas, en vez de las palabras ensalzadoras, se encuentra un «héroe» que no ha sido más que un hombre siempre borracho, un marido que «echaba de menos su vida de soltero, sus amigos». Una vez más, entonces, la realidad contrasta con el supuesto espacio edénico y provoca la desilusión del héroe y éste, se vuelve a caer en sus imaginaciones. Igual que lo sucedido en la Ítaca ilusionada, la nueva Nausica se ha convertido en la amante perfecta y madura. A través de la voz de ésta, Ulises ve un futuro atrapado: «NAUSICIA.—Dentro

⁹ A. Gala, ob. cit., pág. 157.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 142.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 157.

¹² *Ibíd.*, pág. 174.

de poco, en Ítaca, no serás más Ulises: serás sólo el marido de Penélope y el padre de Telémaco. Todo lo que has luchado: tu fama, tus amores, tu odisea, acabará en una fría cama de matrimonio. ¡Huye! Yo te estoy esperando...»¹³. Y otra vez se arrepiente: «No te detenga nada, Ulises. Aquí no es nada tuyo. La voz que has de seguir te llama desde el mar... En Feacia fui amado... No debí haber venido...»¹⁴.

Como podemos observar, Ulises encuentra la posibilidad en Feacia de una isla edénica. Estando decepcionado por la realidad, el protagonista, en lo íntimo, reclama la presencia de Penélope, se sumerge en el mundo soñado y otorga tanto a Ítaca como a Penélope la perfección absoluta; una vez ya en Ítaca, siendo desilusionado otra vez, vuelve a la memoria sobre Feacia y ésta, se convierte en el lugar idílico. Es decir, los verdaderos espacios como paraíso, según Ulises, no son ni Feacia ni Ítaca, sino las islas idealizadas en el sueño de Ulises, o sea, los espacios que nacen en su nostalgia y memoria. Hay que preguntar, entonces, ¿por qué elegir? Si en la isla de Nausica Ulises acaba se embarcar por última vez rumbo a su asumido destino, en Ítaca se queda al final en la vida convencional, el matrimonio, en fin, lo cotidiano, puesto que la Penélope galiana, quien posee la misma astucia que Ulises, al enterarse de la verdadera identidad del «desconocido», y conociendo bien a su marido, cambia inmediatamente su comportamiento e intenta ofrecerle la Ítaca soñada a su medida. Por consiguiente le pone a Ulises la venda del halago ante los ojos para que no abandone de nuevo Ítaca, diciendo: «No en vano lo he sacado de la cama, donde quizá usted añoraba a su esposa, si la tiene... Como yo añoro a mi esposo cada noche. Es tan malo estar solo.» Y de esta manera, se presenta como una mujer «fiel, inmóvil, cómoda, requetasabida y victoreante» [*N. de E.*]¹⁵, como la mujer ideal en la añoranza del héroe.

Para añadir, hay que destacar también el tercer espacio fuera de las dos islas: el mar. En cierto sentido digamos que también está entre las opciones como lugares edénicos, puesto que funciona como el nexo de las islas, el espacio de las aventuras y aparece con mucha frecuencia en la memoria de Ulises:

ULISES.— Es posible. (Animándose a deslumbrar.) Para mí el mar es toda la libertad, la posibilidad, una eterna aventura. El único lugar en que se está desmemoriado y disponible. En el que se sirve sólo a la vida: siempre al alcance de la sorpresa, siempre a las órdenes del destino... Húmedo y limpio como un beso. (NAUSICIA lo interrumpe para besarlo.) Sin ancla, sin amarra, gobernado por vientos y vaivenes; súbdito de las olas que mecen o que matan... (Evadido.) Y se sueña. Se tiene todo el tiempo para soñar...
[...]

¹³ *Ibíd.*, pág. 201.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 200.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 124 [*N. de E.*]

ULISES.— Deja que te hable del mar. (Lo ha dicho entre el ruego y el reproche.)
Misteriosos, profundo, sin objeto. No como la tierra, de la que se puede decir: aquí se acaba... Es para hombres el mar...¹⁶

En sus palabras, el mar actúa en sí como el espacio idílico de libertad y de esperanza. Es decir, se presenta como la salida: para huir de Feacia a Ítaca, para huir de toda la moral social. Pero el héroe se queda, y el mar, «en definitiva, se constituye en el último sacrificio de sus ideales», y «lo que resta a Ulises es cumplir su destino, al que acaba sucumbiendo»¹⁷. En esta versión de Gala, el héroe Ulises no ha sido más que un hombre patético que ha vuelto a descansar en Ítaca, la isla final de su navegación, donde «ya no halla ni esposa, ni heredero. Halla la ambigua conveniencia de una mujer que lo acepta como último recurso y la fría esquila mortuoria con que un sucesor ha cubierto su nombre»¹⁸ [*N. de E.*]. En la última escena, Ulises, tras cumplir una tras otra las órdenes de Penélope (apagar la luz, cerrar las ventanas, descalzarse), antes de acostarse, pasa junto al espejo y concluye esa escena: «Buenas, Ulises. Adiós, Ulises»¹⁹. A pesar del largo viaje en pos de la isla como paraíso y destino, al final, se queda atrapado en el sueño tejido por sí mismo: el paraíso utópico.

Ahora bien, ya está claro el porqué de la elección entre Feacia, Ítaca y el mar de libertad: el cansancio, la decadencia y la cobardía del héroe. Tal como explica Victoria Robertson, «Es una obra sobre el cansancio y el estancamiento y sobre la necesidad de librarse de ello»²⁰. Obviamente, con el fin de librarse del cansancio, la única manera que tiene Ulises consiste en el sueño y su destino refugiado en una moral de época: el convencionalismo y la falsedad. Digamos que la presentación del espacio resulta bastante implícita, puesto que no existe una descripción concreta sobre los espacios por parte del autor, sino que tanto la desmitificación como la presencia del espacio idílico se realiza por medio de la parodia, más concretamente, a través de los diálogos. De tal manera, en esta comedia, Antonio Gala aspira a espejar a fondo nuestra sociedad y, como indica Enrique Llovet: «a proyectar, sobre nuestro mundo, una tibia y risueña demostración de la perennidad con que los seres humanos se dejan tentar por las inclinaciones amorosas triangulares; un recuerdo a la sombre españolísima y fatigada de don Juan; y el despliegue de toda la libertad verbal de que es capaz un ingenio de facundia tan brillante como incontenible»²¹.

En fin, tomando las palabras del propio autor: «Todos somos Ulises o Nausica o Penélope. Todos hemos sufrido las consecuencias de una lejana guerra,

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 135.

¹⁷ I. Martínez Moreno, *ob. cit.*, pág. 201.

¹⁸ A. Gala, *ob. cit.*, pág. 126-127 [*N. de E.*].

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 210.

²⁰ V. Robertson, *El teatro de Antonio Gala: un retrato de España*, Madrid, Pliegos, 1990, págs. 103-111.

²¹ A. Gala, *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?*, con prólogo de E. Llovet, Madrid, Espasa Calpe, 1984, págs. 28-29.

cuyas causas se nos han olvidado. Todos esperábamos llegar alguna vez donde nunca llegamos. Todos hemos perdido demasiado tiempo y culpado de nuestras tonterías al destino y los dioses. Todos vagamos de una en otra isla, desterrados de donde fuimos reyes ignorantes: y es terrible volver»²². Y todos tenemos un alma dividida: «ULISES. —Sí: la vida, la vida... Hay que elegir. Y elegir, qué horror, es siempre renunciar»²³.

BIBLIOGRAFÍA

- GALA, A., *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?*, con prólogo de Enrique Llovet, Madrid, Espasa Calpe, 1984.
 — *¿Por qué corres, Ulises?*, Madrid, Preyson, 1984.
 JEAN CHEVALIER, A. G., «Navigation», *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, París, Laffont/Jupiter, 1982.
 MARTÍNEZ MORENO, I., *Antonio Gala: el paraíso perdido*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, 1994.
 ROBERTSON, V., *El teatro de Antonio Gala: un retrato de España*, Madrid, Pliegos, 1990.
 VILCHES DE FRUTOS, F., «Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española», *Segismundo*, 1983, págs. 183-209.

²² A. Gala., ob. cit., págs. 211-212.

²³ A. Gala, ob. cit., pág. 212.

CAPÍTULO 51

Más allá de la sala de estar, más allá del teatro. El espacio del prostíbulo en el realismo social de los años 50 y 60: *En las esquinas, banderas*

MARTA OLIVAS FUENTES
Universidad Complutense de Madrid

*I can take any empty space and call it a bare stage.
A man walks across this empty space whilst someone
else is watching him, and this is all that is needed for
an act of theatre to be engaged.*

PETER BROOK

Tal y como lo anunciaba Brook desde las palabras inaugurales de su *magnum opus*, el espacio traza uno de los ejes insoslayables de la dramaticidad. Tanto es así que consideramos al personaje dramático como tal en tanto se hace visible para el público o, por mejor decir, cuando está dentro del espacio escénico¹ aunque no pronuncie palabra alguna. A lo largo de las siguientes líneas, atenderé principalmente a los espacios diegéticos presentados por la Generación Realista es decir, pensados desde la escritura para la puesta en escena.

¹ Utilizaré a lo largo de todo el texto la terminología propuesta por el profesor J. L. García Barrientos (*Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007, págs. 127-128) a partir de su método de análisis según el cual podemos distinguir tres tipos de espacios: el espacio diegético —o espacio de la fábula— el espacio escénico, esto es, el del escenario propiamente o aquél donde los actores interpretan la acción y, por último, el espacio dramático o, dicho de otro modo, la representación del espacio literario en el espacio escénico.

Tras el humor evasivo de cuño jardiesco, la comedia bienintencionada e «ilusionada» de los Ruiz Iriarte y los López Rubio o la fórmula magistral del «torradismo», surgió una nueva generación teatral en ciertos sentidos anunciada ya por iniciativas como Arte Nuevo, que recibió el calificativo de «realista»². Su modo de hacer se caracterizó por la mirada decidida a su alrededor y por la aprensión de la realidad no solo como punto de partida para la fábula sino como auténtica materia dramatizable. Así pues, escribieron obras donde el componente ficcional, siempre vivo, estaba tamizado por el afán de mostrar al espectador su propia realidad, de explicarle su estatus como ciudadano a partir de personajes y ambientes que él conocía bien.

El creador dirige la mirada hacia «los de abajo» con ánimos de reivindicación y contestación política. Así, los espacios diegéticos de la Generación configuran un inventario de lugares propicios a la protesta social que rebasan el ámbito de la (a estas alturas) infame sala de estar o salón, que tantísimas escenografías se habían encargado de replicar durante la década precedente. Los realistas privilegiaban, pues, el espacio popular: las casas de vecindad —por ejemplo las buerianas *Historia de una escalera* (1949), *Hoy es fiesta* (1950),...—, pensiones —*Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez (1961) o *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo (1963), ...— y el barrio o el suburbio —*English spoken* (1967), de Olmo *La taberna fantástica* (1966) o *Muerte en el barrio* (1955), ambas de Sastre...—. Obviamente, no era la primera vez que los autores dramáticos deambulaban por los entornos populares, pues ya había sucedido en las postrimerías del xix. Sin embargo, en este caso, no se trata de una expedición al territorio de la alteridad pues la mirada profunda está totalmente desprovista de humor, folclorismo, paternalismo e incluso de cualquier atisbo naturalista, como sí sucede en aquel. El espacio de la anécdota se entiende como un espacio compartido, de comunión entre escena y público, dentro del gran rito teatral entendido, si se quiere, en cierta clave especular en la que el espectador asiste a su propio drama y pasea con una nueva mirada por los lugares de siempre. El gran éxito de algunas de las obras de este «nuevo teatro», en palabras de César Oliva al referirse a *Historia de una escalera*, reside en que: «a partir de un contexto

² La tan discutida etiqueta fue acuñada por José Monleón en «Nuestra generación realista», *Primer Acto*, 1962, págs. 1-2; y gozó de cierta prédica entre los críticos del momento. Aunque estudios más recientes se han encargado de matizar o desacreditar el marbete «generación» en virtud de la heterogeneidad de sus miembros (C. Oliva, *El teatro desde 1939*, Madrid, Alhambra, 1989, pág. 233), de la inadecuación de la categorización «realista» al quehacer de estos (C. Oliva, 1978; 1979; *El teatro desde 1939*, ob. cit., págs. 223-224) o la mayor pertinencia del término «neorrealista» (V. Serrano García, *Historia del teatro español*, J. Huerta Calvo (coord.) vol. 2, Madrid, Gredos, 2003, pág. 2790; R. García Pascual, *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pág. 77) este aún sigue resultando operativo y ha sido recientemente reivindicado para referirnos al teatro escrito entre los años 50 y 60 del pasado siglo, más como útil herramienta de periodización y estudio que como dogma (sirvan como ejemplos los trabajos de C. Bauer-Funke, *Die «Generación Realista». Studien zur Poetik des Opágsositionstheaters während der Franco-Diktatur* [Fráncfort del Meno, Klostermann, 2007] o G. Torres Nebrera [«A modo de presentación», *Don Galán*, 3, 2013]).

conocido, argumentos conocidos y personajes conocidos, se estaba hablando al público de diferente manera»³. El espacio de la cotidianidad se convierte como espacio dramático en un lugar de disidencia en el cual, a diferencia de lo que cacareaban las voces oficiales, España no era una, no era grande, ni mucho menos era libre. Es en el espacio no-canónico transitan y se desnudan las grandes verdades a partir de las pequeñas tragedias de los hombres y mujeres que los habitan quienes, lejos de ser tipos como aquellos de Arniches o incluso de Dicienta, acallan problemas complejos en ese otro espacio, el interior, donde han de encerrarse bajo siete llaves sus pulsiones y deseos más íntimos.

La tirantez entre el espacio dramático y esos espacios circundantes que intuimos es evidente en las obras de la Generación Realista: Ruiz Ramón fue el primero que habló de la configuración del espacio de muchos de estas obras como una suerte de sartreano *huis clos*⁴ pues la acción se desarrollaba, las más de las veces, en una única localización, cerrada que adquiriría un carácter agobiante. El espacio puede identificarse con la propia vivienda —véase *La madriguera*, de Ricardo Rodríguez Buded (1960)— o con entornos como el de la oficina: de condición no solo radicalmente ajena a la naturaleza y la identidad del Hombre sino, además, capaces de aplastarla⁵.

UN NUEVO HUIS CLOS: EL PROSTÍBULO COMO METÁFORA EN *EN LAS ESQUINAS, BANDERAS*⁶

Uno de esos espacios poco transitados en el teatro de esta generación —de carácter, además, fácilmente censurable— es el del lupanar, que se sitúa en un papel predominante en la obra de José María Rodríguez Méndez *En las esquinas, banderas*⁷. La acotación inaugural de la obra nos sitúa en un

³ C. Oliva, *El teatro desde 1939*, ob. cit., pág. 221.

⁴ F. Ruiz Ramón, «Introducción», *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del beaterío de Santa María Egipcíaca*, J. Martín Recuerda Madrid, Cátedra, 1977, pág. 30-35.

⁵ El insoslayable poder alienador de este espacio de productividad se evidencia en las obras de Carlos Muñoz, especialmente durante el primer acto de *El tintero* pues el protagonista más que ser *homo sapiens sapiens* se ha convertido en un «homo burocraticus» (G. Torres Nebrera, «La sociedad española en los dramaturgos de la promoción realista», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 10, núm. 19-20 [dic], 1996, págs. 243-45).

⁶ El título está tomado del «Romance de la Guardia Civil española» incluido en el lorquiano *Romancero gitano*: «¡Oh ciudad de los gitanos! / En las esquinas banderas. / La luna y la calabaza que canta Reyes en el segundo momento de la obra.

⁷ J. M. Rodríguez Méndez, *En las esquinas, banderas*, 1964. La datación de *En las esquinas, banderas. Comedia trágica en dos partes y tres momentos* es un tanto errática. De acuerdo con el ejemplar mecanografiado que se conserva en la Fundación Juan March (signatura T-20-Rod), su fecha de escritura se remonta a 1964 —así lo consideran M. Thompson (*Performing Spanishness. History, cultural identity and censorship in theatre of José María Rodríguez Méndez*, Chicago, Intellect Books, Chicago University Press, 2007) y Herreros Martínez (*El teatro de José María Rodríguez Méndez bajo la dictadura Franquista*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008)—. Sin embargo, tanto C. Oliva (*Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de*

Saloncillo de estar en una casa pueblerina con pretensiones señoriales. Muebles antiguos: consolas, brasero de copa, mesa camilla bordadas faldas, butacas cubiertas por fundas, lámparas de flecos modernistas, fanales con santos y flores artificiales, caracolas y «recuerdos» diversos, vitrina con abanicos y mantillas. Ambiente recargado y un tanto extraño sobre el que pesa el influjo femenino del siglo XIX. Lejano toque andaluz en los detalles. Atardecer de un día de julio de 1936. Por la ventana abierta-reja propia de alquería salmantina entra el colorido del atardecer castellano. Sentadas en sillas de paja cosen a la última luz del atardecer, dos mujeres jóvenes [...]»⁸

No obstante, uno de los grandes triunfos del dramaturgo madrileño reside en que, a medida que la acción avanza, este arquetípico y convencionalísimo lugar descrito por la didascalía se revela como un prostíbulo. En consonancia con la tradición del espacio cerrado, el lugar cobra diferentes interpretaciones que varían de unos personajes a otros. Así, Sole y, muy especialmente, Verónica, se refieren a él como una cárcel en múltiples ocasiones: —«SOLEDAD.— Voy a salir afuera. No se puede aquí de calor. Y si nos quedamos las tres encerradas, esto es una tumba. Voy a la puerta...»⁹— mientras que Reyes, la regente del negocio, la opone en la primera parte a su añorada Fez natal y, en la segunda, la entiende como un refugio que las protege de la muerte. Resulta, por tanto, evidente la tensión entre el exterior y el interior o, por mejor decir, entre el espacio cerrado y el espacio abierto¹⁰.

Precisamente es ese «afuera» que se presenta lleno de oportunidades y promesas, lo que atrae al espíritu de Verónica, rebelde e inquieto, hacia el exterior de la casa. La entrada de un elemento ajeno, el contrabandista Vargas, en el microcosmos del prostíbulo determinará a la joven a escapar cuando hasta ese momento, había cerrado puertas y ventanas al exterior, no dejando siquiera que la luz del sol la tocara —«Tú eres de los míos, de los que no se conforman con vivir [...]. Soy socialista», le declara fervorosamente¹¹—. Como simpatizante del marxismo, entiende el incipiente conflicto como una motivación de vida para los olvidados, para los desheredados como ellas. El exterior en este caso se identifica con la posibilidad de alcanzar el espacio foucaultiano relacionado con todos y que, al tiempo, los contradice a todos: la utopía.

hoy, ob. cit., págs. 105 y 171) como B. Muñoz (*El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005) sostienen que la obra fue escrita en 1971. El texto permanece inédito y no llegó tampoco a estrenarse, ni siquiera tras el Franquismo. Según Muñoz, tampoco existe constancia de que el manuscrito se presentase ante la censura, algo que no resulta extraño dada la elocuencia con que la obra afronta el tema de la Guerra Civil y el retrato nada agradable que realiza de los afectos a la España nacional —en este caso, los requetés.

⁸ J. M. Rodríguez Méndez, ob. cit., pág. 1.

⁹ *Ibid.*, pág. 9.

¹⁰ Véanse los trabajos de C. Bauer-Funke para entender la oposición entre el espacio abierto y el espacio cerrado, que ha estudiado por extenso en otras piezas del período.

¹¹ J.M. Rodríguez Méndez, ob. cit., pág. 30.

VERÓNICA.— (*A Vargas*) Yo me voy contigo. Yo no aguanto más esta casa. Me voy contigo. Llévame... Si es verdad lo que dices... Llévame. Porque si no me ahorco... Te lo juro...

VARGAS.— Pero, ¿qué dices?

VERÓNICA.— La verdad. Por estas. (*Jura*). Aunque me maltrates, no te dejo. Yo también soy de los vuestros.

VARGAS.— Bueno, bueno. Tranquila. Ahora tranquila. No te pongas trágica...

VERÓNICA.— No aguanto más. Tenemos que echarnos a la calle...¹²

En una lectura semejante, podemos equiparar esa interpretación del exterior al de Reyes de la primera parte, pues su evocación nostálgica consigue que ese Marruecos cobre tintes de irrealidad, de ejemplaridad que se oponen frontalmente a la pacatería y la lobreguez del páramo castellano. Como apuntábamos anteriormente, también se produce un cambio sustancial en este personaje hacia la segunda parte con respecto a la interpretación de los espacios: el microcosmos de la casa —donde las nuevas pupilas, Alfonso y Micaela, se afanan en coser sábanas para la Falange— y el macrocosmos de esa Castilla heroica serán íntegramente positivos. A ese exterior plagado de «lobos», las puertas y ventanas están cerradas a cal y canto. Será Micaela quien, repetidamente, transgreda la oposición fuera/dentro al abrir la puerta de la cocina en repetidas ocasiones con la intención de que la huida Verónica —*ergo* sus ideas y su venganza— puedan llegar a realizarse. Finalmente, en el último momento de la pieza, el refugio de Reyes se vendrá abajo cuando los requetés, hasta entonces aliados, terminen por humillarla también a ella. No habrá lugar entonces donde esconderse de la barbarie, pues si antes palpitaba más allá del prostíbulo, en esos espacios latentes apenas mencionados se sitúa ahora a ambos lados de la pared.

El juego entre el exterior y el interior excede los espacios arquitectónicos y, como veníamos comentando, se extrapola a la propia existencia. En palabras de Foucault:

[nous vivons] dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantôme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques; c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré: [...] c'est un espace qui peut être courant comme beau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal¹³.

Es, pues, ese espacio subjetivo, personal, ese microcosmos encarnado muchas veces en el propio cuerpo, donde encontramos también un enfrentamiento en-

¹² *Ibíd.*, pág. 16.

¹³ M. Foucault, «Des espaces autres» en *Dits et écrits: 1954-1988*, vol. IV (1980-1988), París, Éditions Gallimard, 1994, pág. 754.

tre el sitio invisible e indecible de la pulsión y todo aquello que coarta su libre expresión. Así le sucede a Verónica en el primer momento de la pieza. Su huida y su labor como enlace en el frente de Badajoz conseguirá «libertarla» y precisamente el castigo por esa conquista de su independencia se escribirá en su cuerpo, aunque ya no en su espíritu —«Mi miseria está limpia y al fusilarme, me hacéis libre»¹⁴—. La obra nos muestra el triunfo moral de esta joven cuya pasión —y, en este sentido, su onomástica es parlante— tendrá un impacto definitivo en Micaela, quien decidirá quemarse el rostro con las cenizas del brasero antes que acceder a beber el aceite de ricino. Por tanto, como estamos intentando demostrar, se mantiene esa polarización entre espacio abierto y espacio cerrado en una clave semejante a otras piezas de la Generación Realista —véase, por ejemplo, *Los gatos*, de Gómez-Arcos— pero, a su vez, también existe entre espacio público y privado, un mundo personal, solo sugerido verbalmente y que, sin embargo, cifra la esencia del realismo social por el que apuestan nuestros autores, como en los casos de Lauro Olmo o José Martín Recuerda, en cuyas pinturas de la mujer de los sesenta resuenan ecos de la mejor tradición lorquiana.

De nuevo, uno de los grandes protagonistas de la obra es el ambiente¹⁵ que no solo determina lo que se guarda intramuros sino también lo que queda escondido en el interior de las almas. Dicho ambiente, o sea, dicho espacio diegético se yergue, ante todo, como un espacio ideológico del cual los personajes procuran protegerse y que, como acabamos de ver, cuando este consigue atravesar las empalizadas que algunos de ellos levantan, no queda más remedio que enfrentarlo cara a cara en un lance cuyas consecuencias llevan a la muerte social o física de los protagonistas así como al exilio interior¹⁶. Algo semejante sucede con los espacios vitales y entornos de creación de los autores. Así pues y, a partir de un razonamiento entendido casi en clave biográfica, se desprende de forma natural la identificación de cierto «insilio» con el posibilismo y la actitud más directamente crítica y combativa con el realismo abiertamente crítico encabezado por Sastre.

El microcosmos del pequeño comedor y, sobre todo, su noción híbrida casa-prostíbulo, se nos antoja una metáfora o, cuando menos, una sinécdoque de ese macrocosmos, la Castilla del otoño del 36 donde los arribistas afectos manipularon en primera instancia los destinos de sus contrarios para, finalmente, acabar imponiéndose brutalmente a cualquier opinión disidente. Estado de cosas que, a la altura de 1964, se mantenía: la hipocresía y la connivencia de unos (Raquel), la indiferencia de otros (Alfonsa) y la dignidad que se impone a la cobardía

¹⁴ J. M. Rodríguez Méndez, ob. cit., pág. 50.

¹⁵ Decía Lauro Olmo a propósito de *La pechuga...*: «He procurado que la fuerza de las situaciones dramáticas surja de los contrastes y que el ritmo de estos, lento en los interiores o rápido en la calle según las exigencias del drama vaya creando el gran personaje que condiciona todo lo demás. Ese personaje es el ambiente: un ambiente que adquiere un poder asfixiante, desvitalizador.» (en L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1986, pág. 70).

¹⁶ A excepción de muchas tragedias de Buero, siempre transidas por el tono esperanzado y esperanzador.

(Micaela) al enfrentarse a la violencia ejercida sobre nuestros iguales (Verónica) se concitaban en una España que, externamente, presentaba un aspecto de normalidad aunque escondía un interior oscuro y una libertad profundamente prostituida.

Aunque *En las esquinas, banderas* prestigie como ningún otro el espacio del burdel, este también aparecerá con un sentido —esta vez sí, tremendamente connotado como refugio— en *Las viejas difíciles*, de Carlos Muñiz (1966) donde la alcahueta, también de elocuente nombre, Doña Socorro, intentará proteger a Julita y Antonio de la persecución de sus sanguinarias tías. Asimismo, el prototipo de «mujer perdida» también aparecerá en otras obras, tal es el caso de *Las salvajes en Puente San Gil* (1963) o *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda (1970). Resulta curioso cómo, durante el primer momento, Verónica protagoniza varios símiles que remarcan su carácter «monacal» («PALMERO.— La gusta estar encerrada como las monjas¹⁷; REYES.— [...] ¿Te quieres callar ya? ¿Quieres dejar ya ese lloriqueo de monja?¹⁸) y adquiere matices cristológicos justo al final (VERÓNICA.— [*Llevándose la copa a los labios sujetándola con las dos manos esposadas. La copa parece un cáliz*] Y bebo a tu salud») pues esta lectura *sacrílega*, la de la prostituta testamentaria de la palabra de Dios, parece dialogar con *El milagro del pan y los peces* (1953), primera obra de Rodríguez Méndez, en la que las religiosas actúan como «carceleras» en su propio monasterio —situación semejante a *Las arrecogías*, donde las mujeres *de mal vivir* están confinadas en una institución eclesiástica. Sin duda, estas vinculaciones entre las mujeres santas y las mujeres pecadoras y la inversión de sus roles tradicionales suponen un claro intento de los dramaturgos por subrayar el profundo fariseísmo de la sociedad del momento.

A MODO DE CONCLUSIÓN: DESDE EL MARGEN, POR EL MARGEN, EN EL MARGEN

La reinterpretación del espacio diegético por parte de la Generación Realista camina de la mano de la renovación del espacio escénico donde irrumpe el constructivismo¹⁹. Del mismo modo, en estas décadas el panorama de las empresas teatrales asiste a una reinención del espacio teatral. En un primer momento, muchas veces obligados por las limitaciones de las propias compañías, el nuevo teatro tanto nacional como europeo desembarcó en espacios de representación

¹⁷ J. M. Rodríguez Méndez, ob. cit., pág. 21.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 27.

¹⁹ Sobre la realización escénica de estos espacios diegéticos hemos de destacar la evolución del pintor-escenógrafo al escenógrafo-dramaturgo, como ya señaló Cornago (*Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Madrid, CSIC, 2000, págs. 227 y ss.), así como el gusto de los realistas por el empleo del espacio múltiple, esto es, la división de la escena en dos o más espacios que pueden ser sucesivos o simultáneos Oliva (*El teatro desde 1939*, ob. cit., pág. 229). Esta disposición constructivista, apuesta por la simultaneidad, situando así las acciones dramáticas en un contexto más amplio.

no-canónicos: universidades, colegios mayores...²⁰. Más tarde, y el manifiesto del Teatro de Agitación Social es un ejemplo, se comprendió la necesidad de dirigirse a un nuevo público ajeno al espectáculo comercial y con un nuevo perfil que poco tenía que ver con el antonomástico burgués «medio» que seguía enganchado a las viejas recetas del teatro de salón. Así, con el paso del tiempo, se crearon nuevos espacios *ad hoc* que reactivaban el fértil modelo de los teatros íntimos de finales del XIX. Por consiguiente, durante los años de mayor vigencia del realismo dramático, se asistió a un proceso de descentralización del quehacer teatral, tal y como sucedió en otros muchos lugares de Europa. En este sentido situamos iniciativas como el Pequeño Teatro Dido, de Josefina Sánchez Pedreño; La Carátula, de José Gordón y José María de Quinto o el Teatro de Cámara de Barcelona, de Rafael Richard y Antonio de Cabo. El modelo estaba dirigido a un público muy reducido con una programación de pocas representaciones. Se trataba de generar un nuevo espacio teatral donde esos otros espacios, los de la exclusión, tuviesen cabida. El discurso desde el y para el margen no podía ofrecerse más que, precisamente, en el margen.

El gran teatro de los 50 y 60 o, dicho de otro modo, el teatro de la Generación Realista, intentó espolear a una sociedad dormida, a un público complaciente desde todos los espacios a su alcance (diegético, escénico y, sobre todo, dramático): esos lugares vacíos, continentes de todas las ficciones y de todos los lugares más allá de la sala de estar e incluso más allá del propio teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUER-FUNKE, C., *Die «Generación Realista». Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*, Fráncfort del Meno, Klostermann, 2007.
- «Espacios urbanos y sus funciones en el teatro de la Generación Realista», *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, C. Bauer-Funke (ed.), Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2016, págs.51-92.
- CORNAGO, Ó., *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Madrid, CSIC, 2000.
- FOUCAULT, M., «Des espaces autres» en *Dits et écrits: 1954-1988*, vol. IV (1980-1988), París, Éditions Gallimard, 1994, págs.752-762.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007.
- GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Aproximación al teatro español universitario*, Madrid, CSIC, 1999.
- GARCÍA PASCUAL, R., *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- HERREROS MARTÍNEZ, J., *El teatro de José María Rodríguez Méndez bajo la dictadura Franquista*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008. Tesis

²⁰ Véase L. García Lorenzo, *Aproximación al teatro español universitario*, Madrid, CSIC, 1999.

- doctoral en línea <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Jherrerros/Documento.pdf> (consultado el 12 de septiembre de 2016).
- MARTÍN RECUERDA, J. «Introducción», *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*, L. Olmo, Madrid, Plaza y Janés, 1986, págs.11-64.
- MONLEÓN, J., «Nuestra generación realista», *Primer Acto*, 1962, págs.1-2.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- OLIVA, C., *Cuatro dramaturgos «realistas» en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978.
- *Disidentes de la Generación Realista*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- *El teatro desde 1939*, Madrid, Alhambra, 1989.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M., *En las esquinas, banderas*, manuscrito inédito, Fundación Juan March, 1964, signatura: T-20-Rod.
- RUIZ RAMÓN, F., «Introducción», *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, J. Martín Recuerda, Madrid, Cátedra, 1977, págs.11-52.
- SERRANO GARCÍA, V., «Los autores neorrealistas», *Historia del teatro español*, vol. 2 (Del siglo XVIII a la época actual), J. Huerta Calvo (coord.), Madrid, Gredos, 2003, págs.2789-2820.
- THOMPSON, M., *Performing Spanishness. History, cultural identity and censorship in theatre of José María Rodríguez Méndez*, Chicago, Intellect Books, Chicago University Press, 2007.
- TORRES NEBRERA, G., «La sociedad española en los dramaturgos de la promoción realista», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 10, núm.19-20 (dic), 1996, págs.231-254.
- «A modo de presentación», en *Los dramaturgos de la promoción realista: nuevas perspectivas, Don Galán. Revista de investigación teatral*, 3, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=1_0 [consultado el 23 de septiembre de 2016].

PARTE X
ÚLTIMA NARRATIVA HISPÁNICA
(ACTUALIDAD)

CAPÍTULO 52

Cuando fallan las certezas. Espacio y transgresión de la realidad en *88 Mill Lane*, de Juan Jacinto Muñoz Rengel

ANA ABELLO VERANO
Universidad de León

*Es en la configuración de escenarios,
paisajes y territorios, donde lo literario
muestra con particular brillo su potencia
[...].*

JOSÉ MARÍA MERINO

En el marco de los estudios de Teoría de la Literatura, la dimensión espacial ha sido durante mucho tiempo uno de los elementos narratológicos a los que menos atención se ha concedido, bien por considerarse una cuestión menor o bien por supeditar su estudio al del tiempo, otorgando mayor importancia a este último. Pese a la llamativa falta de sistematización que caracteriza a muchas de las aportaciones teóricas al respecto¹, la dimensión espacial se instaura como un elemento estructurante imprescindible de las tramas, «un signo complejo en el seno de la ficción narrativa, al constituirse como una realidad textual y,

¹ En los últimos tiempos, en cambio, es posible observar un cambio en esta situación. Los estudios narratológicos más recientes ponen de relieve el lugar privilegiado del espacio y la necesidad de abordar la potencialidad de su representación en los textos ficcionales.

a su vez, como un elemento ficticio que siempre proporciona coherencia al universo representado»².

Ese interés menor que se ha dedicado a la categoría del espacio en comparación con otras cuestiones —como los tipos de narrador o de personajes— se observa también en el terreno bibliográfico de la literatura fantástica, entendiéndose por fantásticos «aquellos textos que, ambientados en un mundo cotidiano semejante al del lector, presentan fenómenos, situaciones imposibles que plantean una transgresión de lo real»³. Es bastante habitual advertir estudios relativos al engranaje narrativo de lo fantástico o a los motivos más recurrentes —las metamorfosis, el doble, las voces desde el otro lado, el monstruo, entre otros—. Sin embargo, el significado del espacio no suele ser analizado de manera detallada, presentándose reiteradamente unido a la coordenada temporal y por tanto, impidiendo su conceptualización como categoría temática independiente.

En su estudio fundacional de 1970, Todorov incluye en los temas del yo, relacionados con los vínculos que se establecen entre el hombre y el mundo, lo que denomina «la transformación del tiempo y espacio»⁴. Con posterioridad y a medida que se van completando y superando las premisas todorovianas, Rosalba Campra otorga cierta autonomía a la dimensión espacial y la adscribe a las categorías sustantivas, que remiten a la situación enunciativa y se definen por el eje aquí/allá⁵. Así, la teórica argentina sostiene que en las composiciones fantásticas «el espacio se disloca, borrando o intensificando las distancias»⁶, pero limita su estudio al aspecto exclusivo de la distancia y no tiene en cuenta otros elementos como puede ser el orden jerárquico de cuerpos o el sistema de límites. Incluso las propuestas temáticas actuales tienden a estudiar de forma conjunta «los desórdenes del continuo espacio-tiempo» o «la misteriosa transfiguración del espacio y el tiempo»⁷, teniendo en cuenta la perspectiva desconcertada del personaje y vinculando este motivo al de los sueños, las visiones o las alucinaciones.

Como puede comprobarse a través de las anteriores ejemplificaciones sin ánimo de exhaustividad, el fenómeno espacial precisa de un marco teórico más amplio que arroje más luz sobre su función en las narraciones fantásticas. En

² N. Álvarez Méndez, «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea», *Signa* 12, Madrid, 2003, pág. 55. Para una perspectiva más completa del ámbito teórico del espacio, véase su estudio *Espacios narrativos*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2002.

³ D. Roas; A. Casas (prólogo), *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pág. 11.

⁴ T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2009, pág. 96.

⁵ Además de este eje que concierne únicamente a la dimensión espacial, las categorías sustantivas están formadas por los binomios opositivos yo/otro y ahora/antes.

⁶ R. Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pág. 34.

⁷ J. Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2000, pág. 132.

los albores del siglo XXI ya ha empezado a reivindicarse un lugar de reflexión en torno a este aspecto, debido al «auge de textos en la literatura fantástica contemporánea donde la dimensión espacial se convierte en fuente de inquietud temática»⁸. De este modo, las valiosas aportaciones de la revista *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, con un monográfico dedicado exclusivamente al espacio, así como las investigaciones de la mencionada Patricia García constituyen un material de consulta imprescindible para comprender el espacio y su función transgresora en las producciones fantásticas de las últimas décadas⁹. En este sentido, los narradores actuales sienten predilección por incluir leves modificaciones o alteraciones en la órbita espacial, a veces imperceptibles, poniendo de relieve la asunción de un espacio divergente al habitual y la subversión del efecto mimético propio de este tipo de composiciones.

No se puede olvidar que el espacio constituye una estrategia de verosimilitud que genera una identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual. David Roas así lo considera al hablar de la necesidad de lo fantástico de «ambientar la historia en lugares reales»¹⁰. A partir de esta explicación se entiende que el soporte real sea uno de los factores fundamentales porque el receptor del texto necesita de lo real para comprender lo expresado; en otras palabras, necesita de un «referente pragmático»¹¹ que le permita a su vez establecer un pacto de ficción con el narrador o los personajes. Solo si el lector se reconoce en el espacio representado —asumiéndolo como ámbito familiar— es posible desencadenar una sensación de inquietud ante la irrupción de lo imposible.

De la extensa nómina de autores que integran las nuevas voces del género fantástico —entre ellos Félix J. Palma, Jon Bilbao, Óscar Esquivias, Patricia Esteban Erlés, Luis Manuel Ruiz o Miguel Ángel Zapata, por citar algunos de los más jóvenes— el presente ensayo se centra en la producción cuentística del malagueño Juan Jacinto Muñoz Rengel¹². El reconocido prestigio nacional e

⁸ P. García, «El espacio como sujeto de la transgresión fantástica en el relato “Los palafitos” (Ángel Olgoso, 2007)», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. I., núm. 1 (invierno 2013), pág. 116. Según la estudiosa, para entender la relación que media entre espacio y realidad, hay que tener en cuenta el fin del modelo de conocimiento científico positivista y las revoluciones que tuvieron lugar en el ámbito de la física en el siglo XX —entre ellas las teorías cuánticas—. Es precisamente el cambio de paradigma el que provoca una idea más compleja e inestable del espacio.

⁹ Bajo el título de «El espacio y lo fantástico», el monográfico de la revista catalana recoge una serie de artículos que aportan nuevas perspectivas a la hora de concebir lo fantástico como forma espacial. Por lo que se refiere a la trayectoria investigadora de Patricia García —concretada en la publicación de diversos artículos—, su trabajo de mayor impacto científico es el monográfico *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: the architectural void*, Nueva York, Routledge, 2015.

¹⁰ D. Roas, «La amenaza de lo fantástico», *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (ed.), Madrid, Arco/Libros, 2001, pág. 26.

¹¹ D. Roas, ob. cit., pág. 30.

¹² Para profundizar en la poética fantástica de este autor, remitimos a la investigación previa: A. Abello «La irrupción de lo fantástico. Una aproximación a la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. I, núm. 2 (otoño 2013), págs. 223-244.

internacional que han generado sus obras lo avalan como una figura sobresaliente en el cultivo de la mencionada modalidad narrativa, ofreciendo al lector múltiples niveles de contenido y experiencias estéticas. En esta ocasión, centraremos la atención en su primer libro de relatos, dejando al margen el resto de las publicaciones producidas hasta el momento —su segundo volumen de cuentos, sus dos novelas y sus microrrelatos, que merecerían un estudio independiente imposible de abarcar en las dimensiones discursivas disponibles—.

La composición de *88 Mill Lane*¹³ se fraguó durante la estancia del escritor en el Reino Unido, de ahí que el componente biográfico —jugando con el concepto de autor implícito— se mezcle con la ficción ya desde el primer cuento, «Los habituales de la Brioché». A la original técnica empleada para manifestar lo fantástico, se añaden relatos de otro sesgo genérico, con referencias históricas a la España franquista o con la incursión en la narrativa policiaca tradicional. No obstante, si algo caracteriza a las historias que conforman el libro —todas ellas galardonadas con algún premio literario— es el hecho de compartir un escenario reincidente: Londres y sus alrededores, en un período temporal que abarca desde finales del siglo XIX a principios del XXI¹⁴. En esa ciudad cosmopolita donde Muñoz Rengel refleja todo su potencial imaginativo se concentran personajes inmortales, escritores obsesionados con su proceso creativo, personajes capaces de soñar las vidas de otros o bestiarios escondidos.

Las coordinadas espaciales proporcionadas —como Hyde Park, Oxford Circus, Knightbridge, High Street Kensington, Saint George's Hospital, West Hampstead o Marylebone, entre muchas otras— se convierten en referencias creíbles que sirven de trasfondo a las tramas y favorecen la identificación entre el lector y los personajes, técnica fundamental en la construcción del cuento fantástico. A ello se suman otros espacios que se encuentran en consonancia con los ecos literarios de la ciudad y su propensión a lo fantástico: librerías que albergan *gentleman's clubs*, casas victorianas o pensiones. Aun así, la capital británica no se muestra ante el lector tal y como es en realidad, sino que aparece envuelta en una atmósfera distorsionadora, convirtiéndose en un espacio de extrañamiento de lo cotidiano. Además en el prólogo al libro, se afirma que «el autor sintió quizás que el territorio español no era mundo afín a lo fantástico, que era más verosímil que tal cosa ocurriera en una ciudad acostumbrada a los fantasmas, a los vampiros y a los Mr. Hyde»¹⁵. A lo largo de las narraciones se pueden apreciar sucesos extraordinarios que guardan una gran relación con la disposición espacial y el juego filosófico y que acaban deformando las fronteras

¹³ J. J. Muñoz Rengel, *88 Mill Lane*, Granada, Alhulia, 2005.

¹⁴ En *De mecánica y alquimia* —su segundo volumen de cuentos— persiste en algunas tramas esa Inglaterra victoriana del primer libro, pero hay una absoluta disparidad y heterogeneidad de espacios geográficos, todos ellos presentados conforme a una rigurosa descripción ambiental y a una pautada distribución cronológica.

¹⁵ P. de Santis (prólogo), *88 Mill Lane*, Granada, Alhulia, 2005, pág. 7. Esa necesidad de distanciamiento para ambientar las historias se observa también a nivel lingüístico, combinando en el plano discursivo estructuras sintácticas en inglés y en español.

de lo familiar. Destacaremos dos de los más ilustrativos en relación a este aspecto¹⁶, incidiendo en lo que se conoce como espacio de la historia o espacio del significado «que es el que contiene la historia de la narración y el que posibilita que el escritor logre desarrollar el protagonismo y la significación simbólica de los diversos escenarios»¹⁷.

En «El desván de Thomas Carlyle», uno de los más extensos del libro, la apuesta filosófica y lo fantástico se mezclan hasta límites insospechados. En él, Muñoz Rengel rescata a personajes londinenses del siglo XIX como el pensador escocés Thomas Carlyle que aparece en el título de la composición, su mujer Jane Welsh, John Stuart Mill, Charles Dickens, Alfred Tennyson o Charles Darwin para convertirlos en personajes de ficción y construir una trama que llega al lector a través de la experiencia de Wallace Benjamin Tyler, joven redactor de prensa que tiene la oportunidad de relacionarse con los círculos intelectuales de la ciudad. Es así como conoce al matrimonio Carlyle y se empieza a interesar por los escritos teóricos del marido, pero especialmente por el extraño carácter que manifiesta en cada una de sus entrevistas. La vivienda de los Carlyle, situada en el número 5 de Cheyne Row, se convierte en el lugar habitual de sus encuentros y ya desde el primer momento en el que se menciona, se procede a una descripción detallada de su apariencia exterior:

En pleno corazón del Chelsea, la casa disponía de tres plantas sin contar el tejado abuhardillado ni el semisótano, en el que se encontraban la cocina y las despensas; una verja pintada de negro, como el resto de las casas de la calle, separaba el foso que permitía la entrada de la luz a través de las ventanas del semisótano de la amplia acera por la que paseaban los transeúntes; la fachada era de ladrillo visto, el portal se vestía de formas rectilíneas talladas en mármol, la planta baja y el semisótano orientaban dos ventanas a la calle principal, mientras que la primera y la segunda planta disponían de una tercera ventana justo encima de la puerta de la casa. En general, cada esquina y ladrillo estaban henchidos del aire plácido, inalterable, que flotaba sobre todos los hogares y calles del barrio de Chelsea¹⁸.

Pese a ese estado de inalterabilidad que parece definir a la vivienda, el joven inglés sospecha que algo inaudito, fuera de lo normal y «del alcance de toda ciencia»¹⁹, puede ocurrir dentro de sus paredes; y lo intuye no solo a partir de los datos proporcionados en las largas conversaciones que mantiene con Jane sino también al constatar la presencia de seres u objetos fantásticos —un perro

¹⁶ Es necesario mencionar el relato «El ojo en la mano», donde el tema del doble, lo onírico y el espacio tienen gran importancia. El narrador acaba produciendo un ser idéntico a él ubicado en una habitación sin puerta que conforma un universo paralelo al real.

¹⁷ N. Álvarez, «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea», *Signa* 12, Madrid, 2003, pág. 552.

¹⁸ J. J. Muñoz Rengel, ob. cit., pág. 125.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 118.

inmortal, un pájaro fluorescente y una figura con un peso inversamente proporcional a su minúsculo tamaño— que transgreden los márgenes de lo posible y contribuyen a crear un ambiente de irrealidad. Esa sensación de extrañeza se confirma con el descubrimiento de una voz insólita —ajena al común entendimiento de los hombres— en el desván, donde Thomas Carlyle desarrolla su actividad creadora.

El grosor de la puerta —«espacio artificial fronterizo que transforma lo cerrado en abierto o al revés»²⁰— dificulta a Wallace acceder a ese lugar prohibido, pero una vez que logra penetrar en la última planta experimenta una notable distorsión de las coordenadas espaciales y temporales, hasta el punto de dejar de percibir su propia ubicación: «De alguna forma, estar en aquella habitación era como estar en ningún sitio; sus brazos flotaban en la negrura del cuarto, sus pies parecían no pisar el suelo, las palabras adquirirían una resonancia ultraterrena»²¹. El sistema lingüístico también parece modificarse en la oscuridad del desván, sujeto a unas leyes distintas a las del mundo exterior.

El ser sobrecogedor que reside allí posee unas capacidades cognitivas y sensoriales desconocidas para los seres humanos y no tiene reparo en manifestar su facultad para quebrantar el fluir lógico del tiempo de una manera que podría calificarse de amenazante: «Sé lo que es mover mis estados mentales del pasado al futuro, el pasado y el futuro son los dos extremos que delimitan mi espacio, y yo voy modificando a ambos según mi voluntad»²². El protagonista, buscando una explicación racional a lo acontecido, deduce que puede ser el resultado de un experimento epistemológico del propio Carlyle ejercido sobre su hijo, al que desde su nacimiento ha proporcionado deliberadamente información errónea, privándole también de cualquier estímulo exterior. Al condenarlo a ese espacio de confinamiento durante toda su vida y educarlo bajo un sistema de datos falsos, se produce una ruptura del orden ontológico. De hecho, la propia habitación abuhardillada implica traspasar los límites terrenales puesto que la voz de Wallace al final del relato proviene de la otredad, de un lugar que se desliga del mundo conocido.

Es posible también encontrarse con un relato en que se aborda de manera central la problemática de los universos autocontenidos, por la que Muñoz Rengel se siente especialmente atraído y que tiene mucho que ver con la naturaleza del mundo y con su cuestionamiento. El propio autor sostiene que

la preocupación por la naturaleza del universo ha cobrado una renovada importancia, que sitúa a este tipo de tópicos en una primera línea de la narrativa fantástica actual. En este punto, los tratamientos y las formas de plantear el problema son muy amplios, y pueden abarcar todo tipo de alteraciones en los

²⁰ N. Álvarez, «Territorios, parajes y contornos literarios: Aproximación teórica al espacio en la narrativa actual», *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*, M. P. Celma Valero y J. R. González (eds.), Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010, pág. 29.

²¹ J. J. Muñoz Rengel, ob. cit., pág. 139.

²² *Ibíd.*, pág. 142.

órdenes de la realidad. Desde la teoría del multiverso, los universos paralelos, los universos autocontenidos, hasta cualquier tipo de desplazamiento o yuxtaposición de distintos planos de lo real²³.

Se trata de «La perla, el ojo, las esferas», que refleja un intencionado guiño intertextual a Borges en forma de homenaje y que ya desde el mismo título revela la importancia de los objetos esféricos o circulares como símbolo de perfección pero también de ambivalencia.

El lector es testigo de acontecimientos tan insólitos como que un universo esté inserto en un collar de perlas artificiales o en la pupila de un hombre que asegura no poder «soportar por más tiempo [...] el intolerable peso de un universo»²⁴. El asombroso hallazgo de esta paradoja espacial en la que el universo constituye un todo infinitamente divisible la protagoniza Juan, un aficionado a la oftalmología que ve perturbada su cotidianidad. A través de una marchante de arte que le vende precisamente un valioso microscopio del siglo XIX, descubre el diminuto juego de luces que se esconde en un collar de perlas y que resulta ser a todos los efectos un universo con cientos de galaxias. Al principio califica todo lo que está viviendo como una «cósmica broma»²⁵, pero más tarde comprueba con pavor que uno de sus amigos, aquejado de un intenso dolor ocular, también guarda en su pupila un universo similar, «con sus sistemas de planetas, sus cúmulos de galaxias, sus nubes de polvo interestelar y sus órbitas»²⁶. El hecho insólito ocasiona el suicidio del personaje al sentirse incapaz de responsabilizarse del destino de todos aquellos habitantes que pueden integrar el universo que posee. A partir de ese momento, el narrador se ve abocado al cuestionamiento ontológico y es consciente de que el universo tiene una forma monstruosa que encierra otra mayor, convirtiéndose así en «una estructura contra toda nuestra lógica humana, en la que el espacio y el tiempo son relativos o no importan, en la que lo grande es pequeño, y lo microscópico infinito, una estructura de espacios autocontenidos, donde cualquier forma puede contener otra millones de veces mayor»²⁷. El fin último de este motivo fantástico es poner en duda nuestro mundo y equipararlo a un submundo, a algo mínimo en comparación con el resto de dimensiones superiores que lo engloban. El giro final del relato revela la imaginación sorprendente del autor. El narrador es consciente de que su historia nunca será creída ni comprendida por nadie, pero asegura lo siguiente: «Tal vez la estoy contando simplemente por aferrarme a algo, porque me abruma la sensación de que en cualquier momento, quizás ahora mismo, quizás al escribir el último renglón de mi relato, alguien en algún lugar pisará un guijarro, cerrará los ojos, pasará una página, y desaparecerá

²³ J. J. Muñoz Rengel, «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 765, 2010, págs. 8-9.

²⁴ J. J. Muñoz Rengel, ob. cit., pág. 145.

²⁵ *Ibid.*, pág. 146.

²⁶ *Ibid.*, pág. 153.

²⁷ *Ibid.*, pág. 156.

por completo nuestro entero universo»²⁸. Se da pie a la reflexión acerca de la importancia o nimiedad de nuestros propios actos y enlaza con otros temas como el relativismo perceptivo pero también científico o moral, asunto que en muchas ocasiones supone el motor creativo de las composiciones del escritor, quizás por el peso que adquiere su formación filosófica a la hora de escribir. A través de esta trama, lo que en última instancia pretende el autor es crear vértigo cognitivo, tal y como describe el yo narrativo de «El aleph»²⁹ borgiano, una vez que se encuentra con ese punto microscópico en el que convergen todos los puntos del universo.

A modo de conclusión, puede afirmarse que el signo espacial —lejos de ser un mero marco en el que se desarrolla la acción— se sitúa al mismo nivel de importancia que la construcción de personajes, el tiempo o la irrupción del hecho extraordinario en el género fantástico. En la narrativa actual además, el espacio constituye un elemento narratológico que permite crear otros mundos ajenos al realista, pero incidir al mismo tiempo en la limitación de conocimiento que tiene el ser humano de sí mismo y de la realidad en la que se desenvuelve. Heredero de la concepción de lo fantástico de Julio Cortázar y de la inclinación hacia lo metafísico de Borges, Muñoz Rengel muestra su acierto a la hora de enlazar líneas argumentales no miméticas con la recreación minuciosa del espacio. Con la voluntad de transitar por superficies resbaladizas, descubrir monstruos escondidos y cruzar el umbral de lo posible, el escritor malagueño construye universos ficcionales que generan una imagen inquietante del mundo extratextual, que acaba convirtiéndose así en una entidad endeble, descentrada.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLO VERANO, A., «La irrupción de lo fantástico. Una aproximación a la narrativa de Muñoz Rengel», *Brumal. Revista de Investigación de lo Fantástico*, Vol. I, núm. 2 (otoño 2013), págs. 223-244.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N., *Espacios narrativos*, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2002.
- «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea», *Signa* 12, Madrid, 2003, págs. 549-570.
- «Territorios, parajes y contornos literarios: Aproximación teórica al espacio en la narrativa actual», *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*, M. P. Celma Valero y J. R. González (eds.), Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010, págs. 17-38.
- BORGES, J. L., «El aleph», *Narraciones*, M. R. Barnatán (ed.), Madrid, Cátedra, págs. 173-188.
- CAMPRA, R., *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

²⁸ *Ibíd.*, págs. 156-157.

²⁹ J. L. Borges, «El aleph», *Narraciones*, M. R. Barnatán (ed.), Madrid, Cátedra, 1980, págs. 173-188.

- GARCÍA, P., (coord.), «El espacio y lo fantástico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, vol. I, núm. 1 (spring 2013), págs.1-189.
- «El espacio como sujeto de la transgresión fantástica en el relato “Los palafitos” (Ángel Olgoso, 2007)», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. I., núm. 1 (invierno 2013), págs. 113-124.
- *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: the architectural void*, Nueva York, Routledge, 2015.
- HERRERO CECILIA, J., *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2000.
- MUÑOZ RENGEL, J. J., *88 Mill Lane*, Granada, Alhulia, 2005.
- *De mecánica y alquimia*, Salto de Página, Madrid, 2009.
- «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 765, 2010, págs. 6-10.
- ROAS, D., «La amenaza de lo fantástico», *Teorías de lo fantástico*, David Roas (ed.), Madrid, Arco / Libros, 2001, págs. 7-44.
- y CASAS, A. (prólogo), *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia Menoscuarto, 2008, págs. 9-54.
- SANTIS, P. de (prólogo), *88 Mill Lane*, Granada, Alhulia, 2005, págs. 7-9.
- TODOROV, T, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2009 (1.ª edición de 1970).

CAPÍTULO 53

La alegoría del espacio circense: *Fenómenos de circo* (2011), de Ana María Shua, y *Noches en el circo* (1994), de Angela Carter

AROA ALGABA GRANERO¹
Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN

«Cuando la gente se encuentra adormecida hasta la inacción por causa de la rutina diaria, llegando a olvidar toda aspiración más elevada, tal vez, un autor hace bien en representar el comportamiento por medio de una caricatura grotesca, abstracta. Si, de esa manera, despierta la auto-crítica general, el método quedará justificado»².

Con estas palabras de Angus Fletcher referidas a la alegoría comienzo este trabajo en el que relaciono a dos autoras procedentes de países distintos pero cuya voluntad común de representar el espectáculo de la vida humana se refleja en las obras en las que centro mi análisis. Tanto *Fenómenos de circo*³, de la argentina Ana María Shua, como *Noches en el circo*⁴, de la inglesa Angela Carter, emplean el espacio circense como núcleo alegórico en el que las actitudes y comportamientos grotescos, la experiencia itinerante del viaje como modo de vida, y la exposición

¹ Becaria FPU del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.

² A. Fletcher., *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002, pág. 31.

³ A. M. Shua, *Fenómenos de circo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

⁴ A. Carter, *Noches en el circo*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 1994.

de una galería de seres deformes y extravagantes sustentan todo un universo significativo que permite la crítica del individuo y de la sociedad actuales.

La comparación se realiza a pesar de que las formas literarias utilizadas sean diferentes en cada caso: el microrrelato en *Fenómenos de circo*, con una percepción más inmediata visualmente —la extensión de los textos no supera la página en este libro— y fragmentaria, y la novela en *Noches en el circo*, con mayor linealidad narrativa. No obstante, a través de la profundización paralela en ambas, se consigue investigar no únicamente una poética concreta, sino «las literaturas»⁵, fundamentándose en los principios de la literatura comparada, que asocian temas, espacios y personajes de forma universal.

Para abordar la cuestión, se partirá del análisis de microrrelatos concretos y fragmentos de la novela en los que las coincidencias y los matices distintivos declaran la potencia estética del circo en el ámbito literario. Por tanto, se tratará de averiguar cuáles son la ética y el lenguaje que reflejan estas escritoras y la repercusión simbólica de este espacio alegórico.

LA ALEGORÍA DEL CIRCO COMO CLAVE DE INTERPRETACIÓN DEL MUNDO

A pesar de las diferencias históricas y temporales, *Noches en el circo* y, especialmente, *Fenómenos de circo*, presentan una reinención del tópico literario barroco del *theatrum mundi*, es decir, el del mundo como teatro, en el que nos comportamos como actores, en el que todo adquiere dimensión de espectáculo. En las obras que constituyen mi objeto de estudio es el circo el que sirve de alegoría de nuestra «sociedad del espectáculo», siguiendo la terminología de Debord en el libro homónimo, es decir, aquella en la que «todo lo experimentado es una representación»⁶.

En *Noches en el circo* se llega a expresar literalmente esta equivalencia entre personajes circenses y seres humanos, añadiendo el carácter errante, el de viajeros sin un hogar concreto, a su esencia vital: «Un variopinto conjunto, en verdad... una manada de extranjeros de diversos países. Vaya, habría podido decirse que éramos un microcosmos de la humanidad, una compañía emblemática, cada cual, una proposición diferente del gran silogismo de la vida»⁷.

Shua, por su parte, relaciona a la humanidad con el público, con el espectador, pero también con el fenómeno observado, como en el microrrelato «Este circo», donde la acumulación de verbos y acciones rutinarias nos convierte en animales de experimentación, condicionados por cómo nos educan.

Nos enseñan a hablar, a caminar, a sonreír. Nos enseñan a lavarnos los dientes, a comer con cubiertos, a resolver las cuatro operaciones. Nos enseñan

⁵ J. Llovet, *et al.*, *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2011, pág. 337.

⁶ G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castellote editor, 1976, pág. 37.

⁷ A. Carter, *ob. cit.*, pág. 328.

a vestirnos y a usar fórmulas de cortesía. Nos obligan a saltar, a correr, a bailar, a jugar a la pelota. Cada uno de nosotros tiene sus habilidades y aptitudes propias. Nos aplauden o nos castigan, por lo general en forma arbitraria y cruel. Y sin embargo, vaya a saber por qué (pero solo esa ilusión nos permite sobrevivir sobre la arena de la pista) todos creemos ser espectadores, nada sabemos del público que nos mira divertido⁸.

En la obra de Carter se observan, de manera similar, comportamientos asociados a nuestro automatismo y a una educación que nos asemeja a los animales. Así, los monos realizan acciones características de las personas en medio de una atmósfera de abusos machistas, tanto físicos como psicológicos: «Ella viajó con él en el carromato —estaba en un circo deambulante por entonces, que se instalaba en los parques— y a la mañana siguiente miraba boquiabierto como un niño a los monos sabios que se lavaban la cara en un cubo y hacían cola para peinarse frente al fragmento de espejo resquebrajado en un rincón de la jaula viajera»⁹.

De este modo, el contraste permite demostrar la falta de humanidad de personajes como el Hombre de los Monos o los otros muchos que violan y maltratan a la adolescente Mignon. Además, el espejo resquebrajado permite también reflejar metafóricamente cómo se rompe la identidad debido a la falta de ética.

En el microrrelato «Identidad» se trata también la ruptura y fragmentación de la individualidad, que puede extenderse a un grupo colectivo al considerar el anonimato social a través del imaginario que despierta el espejo. Este introduce la sorpresa final y destaca las connotaciones de mezcla entre realidad y ficción: «La proliferación de espectáculos que se dan el nombre de circenses y son sin embargo muy distintos del circo clásico ha obligado a la pregunta por los límites. Si la destreza de acróbatas y trapecistas está en función de un número operístico o teatral, si la emoción de la ficción supera a la emoción de lo real, ¿es esto un circo o no lo es?, me pregunto, mirándome al espejo»¹⁰.

Angela Carter emplea también el escenario circense para reflexionar sobre el sentimiento individual que representa al colectivo. En el fragmento siguiente el engaño simbólico se concreta en el enjaulamiento, tanto con la descripción del vestuario (hasta las lentejuelas aparecen entre rejas) como con el título de la canción. También acentúa esta sensación de desasosiego la elección de adjetivos cuya fonética y significado resultan agresivos («aserrante» y «rugiente») y que funcionan como predicativos de «la banda» en la oración. La aerealista Fevvers, con sus extravagantes alas, se identifica con el pájaro atrapado en el lujo (por las connotaciones que supone el adjetivo «dorada»). Este, no obstante, actúa como encadenamiento de la libertad, de manera que se infiere una crítica implícita al mercado del espectáculo y a la coerción de los derechos de la mujer —que en numerosas ocasiones en la obra vienen simbolizados por las alas de la protago-

⁸ A. M. Shua, ob. cit., pág. 23.

⁹ A. Carter, ob. cit., pág. 164.

¹⁰ A. M. Shua, ob. cit., pág. 25.

nista-: «En el escenario de La Alhambra, cuando subía el telón, allí estaba ella, tendida en un plumoso montón, tras rejas de lentejuelas, mientras la banda en el foso atacaba aserrante y rugiente las notas de *Sólo un pájaro en una jaula dorada*. Cuán vulgar, qué adecuada melodía, señalaba el elemento engañoso del espectáculo, le recordaba a uno que la joven, según se rumoreaba, había empezado su carrera en un circo de fenómenos»¹¹.

LO GROTESCO COMO ESPECTÁCULO DE LA CRUELDAD

Uno de los rasgos principales del circo es la representación de lo grotesco, aspecto que tratan ambas autoras como modo de expresar la situación de la sociedad. Peter Fingesten, al tratar de delimitar la categoría de lo grotesco, expone: «The grotesque is a symbolic category of art that expresses psychic currents from below the surface of life, such as nameless fears, complexes, nightmares, Angst. It is a dimension of intense and exaggerated emotions and intense and exaggerated forms. The main thrust of this paper is that in genuine grotesques there must be a congruity between subject matter, mood, and the visual forms in which they are cast»¹².

La angustia y el miedo al fracaso de los que se habla se manifiestan en el siguiente microrrelato de Shua, donde tanto forma como fondo responden a un sentido grotesco:

El trapecista original

Con los años, el trapecista no puede ignorar que se repite, que se plagia a sí mismo. Como a todo artista, esta certeza le duele. En busca de la originalidad se lanza por el aire sin red, sin cable de seguridad, y finalmente sin trapecio. Pero qué es un trapecista sin trapecio sino un montón informe, sanguinolento, sobre el aserrín del circo y aun así, qué pena, nada original¹³.

Los sintagmas «un montón informe» y «sanguinolento», reflejan lo grotesco construido con palabras, ya que se recrea en «lo horroroso, lo feo, lo desagradable», rasgos que atribuye Thomson¹⁴ a esta estética.

También Angela Carter se centra en aquello que desagrada con una voluntad crítica en fragmentos como el siguiente:

Sí; era muy fuerte y, como él mismo lo sabía, un débil de espíritu. Pero, y esto no lo sabía, era también un gran sentimental, de modo que mientras for-

¹¹ A. Carter, ob. cit., pág. 18.

¹² P. Fingesten, «Delimitating the Concept of the Grotesque», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, núm. 4, 1984, pág. 419.

¹³ A. M. Shua, ob. cit., pág. 52.

¹⁴ P. Thomson, *The Grotesque*, Londres, Methuen, 1972, cit. en A. López Get., «Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano», *Reflexiones*, vol. 94, núm. 1, pág. 86.

nicaba con la mujer del Hombre de los monos, nunca pensó demasiado en ella, salvo que era fácil, pero no bien ella se marchó con el payaso -o así lo creía él al menos- y se dio un baño, y se peinó los cabellos, y se puso un bonito vestido, convirtiéndose en estrella, el corazón se le encogió como un resorte pensando que ya nunca más le introduciría su enorme instrumento¹⁵.

Personajes contradictorios como el del fragmento reflejan comportamientos grotescos y machistas. Se marca lo escatológico en el plano sexual, con expresiones como «fornicaba» o «nunca más le introduciría su enorme instrumento». Se describe con ironía el carácter *sentimental* del forzado, ya que en todo momento trata a la mujer del Hombre de los monos como un objeto de placer. Así, la situación y la forma coinciden en el aspecto repulsivo y se señala la crítica a través de la paradoja.

Lo escatológico se aprecia sin el contenido sexual, pero sí machista en el texto de Shua que añado a continuación:

Mago con serrucho

Con el serrucho, el mago corta en dos la caja de donde asoman las piernas, los brazos y la cabeza de su partenaire. La cara de la mujer, sonriente al principio, se deforma en una mueca de miedo. Enseguida empieza a gritar. Brota la sangre, la mujer aúlla pidiendo socorro y mueve los brazos y las piernas con aparente desesperación mientras la gente aplaude y se ríe. Después solo se queja débilmente y al fin se calla. En otras épocas el público era más exigente, recuerda el mago: pretendía que la mujer volviera a aparecer intacta. Ahora, en cierto modo, todo es más fácil¹⁶.

Se comienza con una descripción grotesca ya desde la desmembración en piernas, brazos y cabeza, y posteriormente con la alusión a la sangre hasta llegar a los gritos y aspavientos, que escenifican la situación con un realismo que provoca el escalofrío.

La conversión en espectáculo morboso y la recreación del público en el dolor ajeno parecen tomar el pulso a una sociedad sin ética, que no se preocupa por la mujer moribunda, sino que «aplaude y se ríe», como si fuera «de charanga y pandereta», citando el verso de Antonio Machado. Y esa risa proviene de la reacción ante lo absurdo del mundo, ante lo cual queda la ironía del final, que resulta sorpresivo —uno de los recursos principales en lo referente al microrrelato, como señala Noguero¹⁷—, ya que se insiste en la facilidad para conseguir la satisfacción de un público a través de la violencia. La «magia» se desmitifica: consiste simplemente en llamar la atención de los espectadores, no en lograr un prodigio.

Lo absurdo de la realidad se refleja asimismo en el final de *Noches en el circo*. En el párrafo siguiente se incide en la consideración del mundo no exactamente

¹⁵ A. Carter, ob. cit., pág. 196.

¹⁶ A. M. Shua, ob. cit., pág. 66.

¹⁷ F. Noguero, «El micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego», *Río de la Plata*, núm. 15-16, 1996, págs. 509-520.

como circo, pero sí como *comedia*, con un sentido de burla marcado por la risa de la protagonista, que se extiende de forma grotesca (con verbos que aluden al dolor: «retorcerse y estremecerse»): «El tornado espiralado de la risa de Fevvers empezó a retorcerse y estremecerse sobre el globo entero, como una respuesta espontánea a la comedia gigantesca que sin cesar se desarrolla debajo»¹⁸.

GALERÍA DE *FREAKS*

Otro nexo de unión circense, asociado con lo grotesco, es la presentación de personajes perdidos, deformes, *freaks*, que reflejan el espectáculo de la sociedad por el tratamiento que esta les concede. No obstante, este aspecto se manifiesta en ocasiones a través de elipsis en los microrrelatos.

En *Noches en el circo* aparecen hombres forzudos violadores, payasos, chamanes, prostitutas deformes, seres sin rumbo, carnavalescos, cuya esencia es la disonancia. La protagonista también se inserta en estos ambientes marginales, en los que se desarrolla su vida. Se va narrando como una *bildungsroman*, pero de forma semejante a la «formación» de un pícaro, salvando las distancias.

El fragmento que incluyo a continuación refleja uno de los episodios más claros de escenificación de lo grotesco, presentando como en una vitrina diabólica —con todas las connotaciones de lo oscuro y lo infernal, ya que en otro momento aparece una equiparación con la *Divina comedia*, de Dante— a las extrañas chicas que venden su cuerpo:

Madame Schreck tenía organizado así su museo: abajo, en lo que había sido la bodega, hizo construir una especie de bóveda o cripta con vigas agusanadas en lo alto y losas desagradablemente húmedas en el suelo, y este sitio era conocido como «Abajo en lo Hondo» o también «El Abismo». Las chicas debían mantenerse de pie en nichos de piedra abiertos en las lodosas paredes, salvo la Bella Durmiente, que se mantenía postrada, pues la postración era su especialidad¹⁹.

Entre las que pertenecen a este museo de los horrores encontramos a personajes estrafalarios, como la Maravilla de Wiltshire, enana concebida en un «reino de las Hadas»; Albert/Albertina, que poseía ambos sexos; la Bella Durmiente citada, famosa por su enfermedad de sueño casi perpetuo; o la propia Fevvers, Ángel de la Muerte por sus alas y su espada, que se podía clavar en los clientes que se pasaran de lo incluido en la tarifa. Muchas de ellas han de soportar las extrañas filias de los que piden sus servicios con intereses escatológicos (ser escupidos) o incluso sádicos (tirones en el cuello con lazos), demostrando hasta qué extremos pueden llegar a la cosificación y la violencia. El catálogo de seres sorprendentes,

¹⁸ A. Carter, ob. cit., pág. 345.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 73.

abandonados por sus anomalías, siniestros en algún caso, se utiliza también en la sección «Freaks», de *Fenómenos de circo*.

Así, en el microrrelato que añado, se exhiben seres que explotan su extravagancia de forma yuxtapuesta, en enumeración caótica que aumenta progresivamente en la gradación de absurdo:

Fenómenos y números

Se trata de que el monstruo realice precisamente aquellas pruebas que exigen la participación de las partes faltantes o deformes. Tienen mucho éxito, por ejemplo, la dama sin brazos que firma autógrafos con los pies, la gorda de circo que baila ballet, el hombre sin piernas que anda en bicicleta, el niño sin cabeza que se suena la nariz en público²⁰.

La introducción del monstruo, elemento tan importante en la literatura fantástica desde finales del siglo XVIII, adquiere aquí connotaciones de farsa, de hipérbole, y, como en la novela de Carter, todo ello supone el «éxito», es decir, la atracción de los clientes, y también de los lectores. En otros textos, Shua mezcla al monstruo incluso con la ciencia ficción —con la manipulación genética en «Un fenómeno de circo»²¹ y con los extraterrestres en «Monstruos de feria»²²— logrando, desde su característico humor, plantear los límites de la ética en cuestiones que no se consideran tan lejanas en la actualidad.

Por su relación directa entre personajes, incluyo un fragmento de *Noches en el circo* y un microrrelato de *Fenómenos de circo*, ya que en ambos aparece Azrael, «El Ángel de la Muerte», convertido en objeto de deseo hacia la inmortalidad, en el primer caso, o en sicario que no aceptan en el circo, en el segundo. Ninguno de los papeles se atribuye tradicionalmente a esta figura de la que se dice que separa el alma del cuerpo en el momento de la muerte: «“Bienvenida, Azrael”, dice. “Azrael, Azrail, Ashriel, Azriel, Azaril, Gabriel; ángel oscuro de múltiples nombres. Bienvenido ante mí desde tu morada en el tercer cielo. Mira, te doy la bienvenida con rosas no menos paradójicamente vernaes que tu presencia; como Proserpina, acudes desde la Tierra de los Muertos para anunciar nueva vida”»²³.

En el texto anterior, por tanto, se utiliza a este personaje —que en realidad es la protagonista— para denunciar el comportamiento fanático del señor Rosecreutz, que pertenece a una secta falocéntrica en la que cree que el sacrificio de la alada Fevvers le servirá de bálsamo rejuvenecedor. No obstante, la verdadera crítica se observa cuando la *aerealiste* le confiesa a su entrevistador Walsler que este extraño hombre participa en la política inglesa con discursos machistas.

Shua, sin embargo, desarrolla su crítica desde un método formal repetido en su obra, que es el de la conversación sin interlocutor, en la que se intuyen,

²⁰ A. M. Shua, ob. cit., pág. 101.

²¹ *Ibíd.*, pág. 109.

²² *Ibíd.*, pág. 111.

²³ A. Carter, ob. cit., pág. 89.

como si se tratara de una llamada telefónica, las respuestas del otro. Con los fragmentos entrecortados se perciben los cambios de tono e incluso el miedo del director del circo, que, finalmente, acaba cediendo a las «habilidades» de ataque de este personaje para emplearlo con fines propios de la mafia, de manera que se desmitifica este ser característico de varias tradiciones religiosas, rebajándolo hasta la altura de simple esbirro, como se observa en el texto que transcribo:

Ángel en la pista:

[...] ¿Cómo dijo que se llamaba? Azrael... Azrael... me suena. Pero aquí tendríamos que ponerle un nombre artístico, algo más impactante, más fácil de pronunciar. Podríamos llamarlo, por ejemplo, «El Ángel de la Muerte», eso siempre impresiona al público. Ah. Entiendo. Precisamente su especialidad. No, no hace falta que me lo demuestre. Pero, usted sabe, esa es una prueba muy común. Hasta un chico... ¿Qué tal se le da lo contrario? ¡Eso sí que impresionaría mucho! Ajá. Ya veo. No es su área. Mire, déjemelo por unos días, sin compromiso, y ya le vamos a encontrar una utilidad a sus habilidades, sobre todo si es discreto. En fin, todo el mundo tiene enemigos. Y acreedores, usted sabe²⁴.

Con esta breve muestra de personajes subalternos, marginados, que llegan en ocasiones a delincuentes, Shua y Carter combinan la fantasía y ciertos rasgos de la picaresca, creando un universo en el que la crítica social e individual nos hace pensar si, como ocurre con el doctor de *Frankenstein*, los verdaderos monstruos somos nosotros.

CONCLUSIONES

Finalmente, nos hemos encontrado cara a cara con los espejos de identidades múltiples, hemos aplaudido desde nuestra jaula, hemos bajado al museo de «El Abismo», hemos sido los enanos que ven más allá de su altura y hemos expandido nuestras alas como Fevvers. Y todo a través de la hibridación de una esencia picaresca, un manejo del lenguaje y recursos propios de autores conceptistas clásicos como Quevedo, ya que la ambigüedad y la elección de las palabras resultan esenciales en las obras de Shua y Carter.

El circo político, económico, social y personal de los siglos xx y xxi, donde encontramos por doquier el engaño, la hipocresía, la corrupción y la intolerancia no presenta fronteras en la obra. Se representa lo grotesco del comportamiento humano desde la elipsis en el caso de *Fenómenos de circo*. Así, resultan recurrentes la caricatura, la descripción de abusos a mujeres, con una crítica implícita al pa-

²⁴ A. M. Shua, ob. cit., pág. 43.

triarcado que aplican feministas como Butler²⁵, y la construcción de una sociedad del espectáculo donde la fusión entre personaje circense y público —mediante el doble o el extrañamiento— se emplea constantemente.

Asimismo, adquieren un peso fundamental los freaks o fenómenos deformes, nuevos antihéroes en estas obras en las que el foco de interés reside en los colectivos *marginales*, en los intersticios. También la literatura funciona como protagonista, ya que se muestra la preocupación y el pensamiento reflexivo sobre el lenguaje.

El lector avezado, por tanto, se desengaña del mundo a través de las páginas. El sometimiento, la falta de libertad, la imposición machista y el imperio de los medios de comunicación se transmiten como sensaciones de incomodidad, pero sin perder la sonrisa irónica y con cierta esperanza en la literatura como certeza desde la que agarrarnos para cambiar el mundo.

Por ello, la afirmación de Gómez de la Serna adquiere pleno sentido al estudiar la alegoría del espacio circense en Shua y Carter: «convencido de que la vida es una cosa grotesca, [entiendo] que donde se exhibe mejor es donde lo grotesco se armoniza y adquiere expresión artística, arrebatadora: en el circo»²⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, J., «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate feminista*, núm. 18, 1998, págs. 296-314.
- CARTER, A., *Noches en el circo*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 1994.
- DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castellet editor, 1976.
- FINGESTEN, P., «Delimitating the Concept of the Grotesque», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, núm. 4, 1984, págs. 419-426.
- FLETCHER, A., *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Obras completas*, vol. III, Zlotescu (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998.
- LLOVET, J., et al., *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2011.
- NOGUEROL, F., «El micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego»: *Río de la Plata*, núm. 15-16, 1996, págs. 509-520.
- SHUA, A. M., *Fenómenos de circo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- THOMSON, P., *The Grotesque*, Londres, Methuen, 1972, cit. en A. López Get., «Lo grotesco y el arte contemporáneo latinoamericano», *Reflexiones*, vol. 94, núm. 1, pág. 86.

²⁵ J. Butler, «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate feminista*, núm. 18, 1998, págs. 296-314.

²⁶ R. Gómez de la Serna, *Obras completas*, vol. III, Zlotescu (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998, pág. 535.

CAPÍTULO 54

El imperio de los signos: la «ciudad textual» en las novelas de Enrique Vila-Matas

MARIO AZNAR PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

EL PAÍS DE LA ESCRITURA

Partiendo de una analogía general entre la mente como conjunto de procesos cognitivos y el texto como sistema de signos codificados, trataremos en este estudio de dilucidar el tema de la ciudad como *cosa mentale* en algunas de las novelas del escritor español Enrique Vila-Matas. Para ello habremos de asumir que el texto como trama o tejido se desarrolla conceptualmente dentro de unas coordenadas espaciales antes de adquirir la duración propia de la narración o discurso literario¹. Como entramado lingüístico, el texto se expande como una suerte de mapa o laberinto cuyas partes se hayan coherentemente relacionadas entre sí, así como en ese espacio intelectual que entendemos por «mente» tiene lugar la interacción de determinados procesos cognitivos complejos como son el pensamiento, la memoria o la percepción.

En su introducción a *El imperio de los signos*, la obra que Roland Barthes dedicara en 1970 al sistema simbólico japonés, Adolfo García Ortega se pregunta:

¹ Aunque asumamos esta distinción como hipótesis de trabajo, no debemos olvidar que el lenguaje, en cuanto sucesión lógica de enunciados verbales, implica temporalidad. Dicho de otro modo, entre la narración —de carácter durativo— y el tiempo existe una relación de interdependencia (cfr. G. Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972; P. Ricoeur, *Temps et récit I*, París, Seuil, 1983; J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 260-26).

«¿Por qué el Japón?», y él mismo responde: «Porque es el país de la escritura»². En un primer lugar, podríamos vernos tentados a decir que esta respuesta es de algún modo extensible a la poética espacial de Vila-Matas, pero entonces estaríamos obviando que en la literatura vilamatasiana no existen países sino escrituras. El espacio de Vila-Matas es el espacio escritural, el «espacio literario», que diría Blanchot, en el que «la lengua [es] un sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas, cuya originalidad no nos [está] permitido comprender ni a través del espacio geométrico ordinario ni a través del espacio de la vida práctica»³. De modo que para desarrollar este estudio apelaremos no solo al sentido espacial del texto en cuanto tapiz o entramado de signos, sino también al de la representación mental como construcción lingüística: ciudad mental, ciudad textual.

Como sabemos, en muchas de las obras de este escritor el viaje y la ciudad conforman el único tema que está presente ya desde el título. Sirvan de ejemplo algunas de sus novelas, como son *Lejos de Veracruz* (1995), *París no se acaba nunca* (2003), *Dublínescas* (2010) o *Kassel no invita a la lógica* (2014); e incluso algunos de sus libros de ensayo: *El viajero más lento* (1992), *Desde la ciudad nerviosa* (2000) o *El viento ligero de Parma* (2004), entre otros. Asimismo, muchas de sus conferencias y artículos de prensa han versado y versan sobre el viaje y el descubrimiento de nuevos espacios⁴.

Puede decirse entonces que uno de los pilares de la literatura de Enrique Vila-Matas se asienta sobre el tema de la ciudad —muchas veces la *gran* ciudad— y sus derivados, esto es: la soledad, la incomunicación, la búsqueda y el descubrimiento. Ahora bien, a diferencia del clásico libro de viajes, las radiografías urbanas que Vila-Matas presenta al lector son esencialmente intelectuales. La geografía física importa menos que la simbólica (artística y literaria), la demografía cuenta menos que las relaciones intersubjetivas, y las realidades política y social quedan supeditadas al retrato cultural del espacio. Nos encontramos entonces ante una perspectiva particular frente a la cual el espacio real, el referente, se diluye a favor de la imaginación, y el viaje, el descubrimiento del patrimonio cultural o el disfrute de la gastronomía de un lugar pasan de ser experiencias físicas a ser experiencias, en cierto sentido, semiológicas⁵.

Con su obra, Jorge Luis Borges enseñó al lector contemporáneo que lo fantástico podía ir más allá de lo «real-maravilloso», anidando en el más modesto ámbito de lo mental. Enrique Vila-Matas recoge esta lúcida lección y recrea, con su característica tendencia metaliteraria —o metacrítica, si entendemos como

² R. Barthes, *El imperio de los signos*, Barcelona, Planeta, pág. 3.

³ M. Blanchot, *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005, pág. 276.

⁴ La mayoría de estos textos pueden encontrarse recopilados en E. Vila-Matas, *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*, Barcelona, Mondadori, 2011, o en la página web del escritor: <http://www.enriquevilamatas.com/>.

⁵ Sobre la concepción del espacio significativo y la relación entre semiología y urbanismo, véase R. Barthes, «Semiología y urbanismo», *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993, págs. 257-266.

Ricardo Piglia que no hay literatura que no sea metaliteraria⁶— una espacialidad simbólica con estructura de palimpsesto.

En *Aire de Dylan*, novela publicada en el año 2012, el personaje Vilnius Lancastre afirma que Hollywood «es más un estado mental que un lugar en el mapa»⁷. Esta declaración, que el narrador de la novela incluye entre guiones a modo de confesión digresiva, supone a nuestro entender la explicitación de toda una poética espacial. Una poética en la que el viaje y la ciudad son símbolos: como París, Kassel, Dublín o Barcelona, y en la que Vila-Matas, más que visitar o descubrir estas ciudades, las lee e interpreta como si fuesen textos literarios. De tal manera que el lector, si acepta la propuesta tácita del autor, puede leer el espacio creativo de sus novelas apelando a la amplia noción contemporánea de texto y, como ya señalamos, a su origen etimológico: *texere*, tejer, tejido⁸.

LA CIUDAD-PALIMPSESTO: *KASSEL NO INVITA A LA LÓGICA Y DOCTOR PASAVENTO*

Una vez aclarado el planteamiento de nuestro trabajo, entendemos que existen en la obra de este autor dos modos interdependientes de entender el viaje como exploración de nuevos territorios, y que ambos responden a la identificación entre viaje y lectura. Por un lado, encontramos la idea de la ciudad-palimpsesto y, por otro, la del viaje como búsqueda. Teniendo en cuenta las limitaciones propias de este contexto, a continuación trataremos de iluminar brevemente ambos senderos.

En primer lugar, recordaremos que el término palimpsesto se refiere originalmente a un manuscrito en el que todavía pueden leerse las huellas de una escritura anterior, borrada de forma imperfecta, de modo que las distintas escrituras se superponen en un intento de reutilización del soporte, dando lugar a una mezcla de estratos, en muchas ocasiones indiferenciados, que *grosso modo* representa en sí misma una nueva escritura. Esta última versión del manuscrito, la que confunde sus capas de sedimentación, es la que metafóricamente identificamos con las ciudades noveladas por Enrique Vila-Matas.

Así, en *Las ciudades invisibles*, el conocido libro de Italo Calvino, leemos:

[...] la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles, en las rejas de las ventanas, en los

⁶ R. Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 1986, págs. 188-191.

⁷ E. Vila-Matas, *Aire de Dylan*, Barcelona, Seix Barral, 2012, pág. 128.

⁸ No en vano, estas obras se prestan a ser leídas en sintonía con el título de uno de los ensayos clave de su autor: «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones», incluido originalmente en E. Vila-Matas, *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 2000. Desde su publicación, este ensayo ha sido considerado por la crítica una suerte de texto programático desde el que analizar la obra narrativa de Vila-Matas posterior a la aparición de la novela *Bartleby y compañía* (2000).

pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, surcado a su vez cada segmento por raspaduras, muescas, incisiones, cañonazos⁹.

Como dejan entrever estas palabras del autor italiano, la historia de un lugar lo condiciona, y la recepción de esa historia lo configura a través de las múltiples reescrituras que a partir de ella se superponen dando lugar a lo que convencionalmente llamamos identidad. ¿Pero de verdad existe, o puede existir, la identidad de un lugar? Por motivos obvios, una cuestión tan vasta excede las ambiciones de este estudio. Sin embargo, si admitimos que no son los hechos mismos, sino la recepción de su historia, lo que configura un lugar, debemos señalar aún a riesgo de caer en la obviedad que la recepción de la historia es una cuestión profundamente subjetiva¹⁰. La ciudad es entonces una creación colectiva, fruto de un conjunto de subjetividades, al mismo tiempo que cada una de esas subjetividades crea para sí misma una ciudad propia e individual, al modo de la concepción psicogeográfica de situacionistas y surrealistas¹¹.

La confluencia de ambas perspectivas es la que se deriva de la poética espacial vilamatasiana, que confunde la ciudad producto del imaginario colectivo, es decir: su faceta mítica, con la que resulta del imaginario individual. Un interesante ejemplo lo encontramos en *Kassel no invita a la lógica*, donde el narrador-protagonista —y presunto *alter ego* del autor— construye su representación de la ciudad alemana alrededor de dos ejes principales: fuentes historiográficas, centradas fundamentalmente en los catastróficos efectos que sobre la ciudad tuvieron los bombardeos aliados durante la II Guerra Mundial; y fuentes experienciales, basadas en la estancia del escritor en la ciudad durante la célebre feria de arte contemporáneo Documenta 13. La subjetividad propia de estas últimas fuentes —las experienciales— se ve acentuada por su relación constante con las obras de arte expuestas en la feria, de modo que aquí las experiencias ordinarias son, además, experiencias estéticas.

Asimismo, es en el seno de Documenta donde ambas fuentes, objetivas y subjetivas, mantienen un punto de confluencia. Así sucede en el episodio en que el narrador contempla —o experimenta, mejor dicho— la instalación *Forest (for a thousand years)* de los artistas Janet Cardiff y George Bures Miller, en la que se recrean, en medio del bosque, los sonidos del bombardeo sufrido por

⁹ I. Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Unidad Editorial, 1999, pág. 22.

¹⁰ Véase H. White, *Metahistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1973], y H. White, *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

¹¹ La psicogeografía de los situacionistas, con Guy Debord a la cabeza, entiende la geografía como algo personal, propio del individuo y, por tanto, como algo subjetivo. Según M. Esteban-Guitart, «La psicogeografía cultural del desarrollo humano», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 59, Madrid, 2012, pág. 117, el espacio geográfico es un «paisaje psicológico», ya que todas las vivencias del individuo afectan a su manera de entender el territorio. Sobre psicogeografía y ciudad, véase Barreiro León, «Psicogeografía y ciudad: Iconografía de la ciudad Surrealista», *Ángulo Recto*, núm. 1, vol. 7, Madrid, 2015, págs. 5-12.

Kassel durante la Guerra. Experiencia presuntamente objetiva —producto de la narración historiográfica—, experiencia subjetiva —producto de la visita del narrador a la feria de arte— y experiencia estética —derivada de la contemplación y «vivencia» de las obras— se funden para configurar una proyección mental de la ciudad de Kassel. Una proyección que, como el Tlön del relato borgeano, acaba suplantando a la realidad en una puesta en práctica de lo que el propio Vila-Matas ha llamado «poética de la simulación»¹².

Otro ejemplo de ciudad-palimpsesto lo encontramos en la construcción vilamatásiana de la capital francesa. Como es sabido, Enrique Vila-Matas pasó algunos años de su juventud en París, donde escribió su segunda novela¹³, *La asesina ilustrada* (1977), y vivió en una buhardilla alquilada ni más ni menos que a Marguerite Duras. En numerosos textos —incluida su novela más autobiográfica, *París no se acaba nunca* (2003)— el propio autor ha dejado constancia de su trato con la autora de *Moderato Cantabile*, a través de cuya amistad el joven Vila-Matas estableció contacto con un círculo artístico y literario que de otra manera habría sido, muy seguramente, inaccesible. Este pequeño apunte biográfico, casi anecdótico, sirve para introducirnos en la compleja simbología de una ciudad mítica cuya presencia en la obra narrativa de Vila-Matas resulta ineludible. *París no se acaba nunca*, novela publicada en 2003, *Doctor Pasavento*, de 2005, o el libro de artículos escrito a dos manos con Sylvia Molloy, *[escribir] París*, de 2012, son solo algunos ejemplos.

El París de Vila-Matas está bajo la superficie de lo visible. Como ha escrito Débora Vázquez a propósito de *[escribir] París*: «Lo que importa nunca es lo que se ve sino lo que hay debajo, o lo que leyó que hubo debajo, que es prácticamente lo mismo»¹⁴. El París de Vila-Matas es tanto el París descrito por Baudelaire, Benjamin o Cortázar, como el vivido por Hemingway, Fitzgerald, Stein o Picasso. Sin olvidar, además, su recurso al elemento biográfico como «forma de ficción»¹⁵. En *Doctor Pasavento*, sin ir más lejos, gran parte de la carga semántica de la novela recae sobre la inquisidora lectura, por parte del personaje-narrador, de la rue Vaneu de París, en la que se ubican la embajada de Siria, las casas en las que vivieron Marx y Gide, el Hotel de Suède, la histórica farmacia Dupeyroux o la casa del escritor Emmanuel Bove: todos ellos elementos autónomos que el narrador entrelaza creando una suerte de tapiz-tejido-texto cuyas partes están unidas por un hilo invisible que está más allá de cualquier conexión física. Por otro lado, en *Doctor Pasavento* también tiene lugar la reconstrucción mental de ciudades como Nápoles, Herisau, la ficticia Lokunowo o incluso Zúrich.

Respecto de esta última, leemos:

¹² E. Vila-Matas, *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pág. 129.

¹³ La primera es *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, Barcelona, Tusquets, 1973.

¹⁴ D. Vázquez, «Miradas sobre la ciudad luz», *ADN Cultura*, suplemento de *La Nación*, 31 de octubre de 2014.

¹⁵ G. Morelli, «Vila-Matas en París, una “fiesta” sin Hemingway», *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*, M. Heredia (ed.), Barcelona, Candaya, 2007, pág. 330.

Al llegar a Zúrich, sólo podía ver la ciudad como un gran decorado. Me sentía como medio tarado. Por mucho que intentara mirarla de una manera más realista (tal como la había visto cinco años antes en mi anterior visita), tenía continuamente la impresión de estar en el interior de unos estudios de cine rodando un «exterior, noche», es decir, que seguía un tanto perturbado, con las confusiones propias de alguien recién salido de una caverna platónica¹⁶.

Vila-Matas, a través de la voz narradora, compara la ciudad suiza con un decorado, siendo este un elemento esencialmente simbólico pues, como todo símbolo, trata de evocar a través de una presencia sensible la presencia ausente del referente, en este caso, la ciudad misma de Zúrich. De modo que como quien padece el mal de Montano —el mal de la literatura— el doctor Pasavento no ve realidades sino sombras platónicas, representaciones ficcionales del mundo real.

Asimismo, para ilustrar el procedimiento mediante el cual Vila-Matas lee y relaciona los estratos de la ciudad como constructo cultural y lingüístico, resulta imprescindible destacar el siguiente fragmento, extraído también de *Doctor Pasavento*:

A la mañana siguiente, nevaba en Zúrich. Salí del hotel con el sombrero de fieltro y mi paraguas y fui a desayunar al viejo y famoso Café Odeon, donde siempre se dijo que Lenin, asiduo cliente de aquel local, pudo intercambiar más de una palabra con James Joyce, otro habitual del lugar. ¡Ah, el Odeon! Recordé que allí había debutado como bailarina Mata-Hari. Y luego imaginé una escena imposible, imaginé a Lenin tomando un café mientras echaba miradas furtivas a un ejemplar de *Dublineses*. Después, me dio por pensar en las mil vueltas mentales que, allí, sentado tal vez en el mismo lugar donde yo estaba, debió de dar James Joyce en torno al doloroso tema de la esquizofrenia de su hija Lucía, a la que tuvo que internar en el asilo mental de Zúrich, el Burghölzli, para que el doctor Naegeli la sometiera a un tratamiento¹⁷.

Si la cita fuese más extensa comprobaríamos cómo el narrador continúa enlazando el asilo mental de Zúrich con el de Herisau, donde estuviera internado el escritor Robert Walser, y así durante varios párrafos más. Mediante un procedimiento asociativo el texto se desarrolla y se expande por acumulación, hilvanando el significado de multitud de signos en una reproducción a escala de esa «red literaria» que Pozuelo Yvancos identifica con la totalidad del proyecto narrativo vilamatásiano¹⁸. Como se dice en *El mal de Montano*, los narradores

¹⁶ E. Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 258.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 268.

¹⁸ J. M. Pozuelo Yvancos, «Vila-Matas en su red literaria», *Enrique Vila-Matas*, I. Andrés Suárez y A. Casas (eds.), Madrid, Arco/Libros, 2007, pág. 55.

de Vila-Matas hablan «en libro [...] que es leer el mundo como si fuera la continuación de un interminable texto»¹⁹.

Como vemos, la lectura que Vila-Matas realiza de estas ciudades no se basa solo en la imagen mítica que todos conocemos: el París de los años veinte, la Torre Eiffel y el Museo del Louvre, sino en un conocimiento excepcional —y muchas veces excéntrico— de los sustratos culturales del lugar. Pocos saben que en Zúrich debutó como bailarina Mata-Hari, pocos conocen la posibilidad de ese encuentro entre Lenin y Joyce, y muy pocos han leído o siquiera han oído hablar de Robert Walser, al menos hasta el momento en que Vila-Matas empezó a utilizarlo como hipotexto de varias de sus ficciones. De modo que el mito de la ciudad es para este autor un mito personal, y el espacio, como hemos señalado, una construcción mental subjetiva y aparentemente arbitraria. De esta manera, el escritor distingue entre metáforas privadas o personales (el manicomio de Herisau, por ejemplo) y metáforas que son «propiedad del mundo entero», como la Patagonia²⁰.

EL PLACER DEL VIAJE, EL PLACER DE LA LECTURA: *DUBLINESCA*

El último ejemplo escogido servirá de punto bisagra entre la noción de ciudad-palimpsesto y la del viaje como búsqueda. En *Dublinesca* (2010), considerada una de las novelas más logradas de su autor, se narra el viaje del editor retirado Samuel Riba a la capital irlandesa, una ciudad cuyas calles, plazas y edificios dibujan el mapa literario por el que seguir los pasos de James Joyce y de Samuel Beckett. El motivo del viaje, totalmente injustificado al principio, va cobrando importancia conforme avanza la narración, hasta el punto en que la fecha elegida para su realización es, significativamente, la del Bloomsday —día en que se conmemora mundialmente el *Ulises* de Joyce— y la ambición última del viaje: «desvelar el misterio del universo».

De modo que en esta novela confluyen los dos aspectos principales de nuestro análisis: la ciudad-palimpsesto, encarnada en el Dublín literario que el autor parece conocer a la perfección, y la idea del viaje como búsqueda. En este sentido, Vila-Matas propone al lector identificarse con Samuel Riba, el protagonista de su novela, a quien la idea de viaje ayuda tanto «a recobrar su trágica conciencia como a buscar su centro, su álgebra y su clave, que diría Borges, y su espejo»²¹, siendo el desplazamiento físico una metáfora del viaje interior.

¹⁹ E. Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 55.

²⁰ En *Doctor Pasavento*, Vila-Matas incluye la siguiente cita de Jean Baudrillard: «Viajar a la Patagonia debe ser, por lo que imagino, como ir hasta el límite de un concepto, como llegar al fin de las cosas» (E. Vila-Matas, *Doctor...*, ob. cit., pág. 168). Siendo así como el propio autor entiende la escritura de espacios: como un ejercicio intelectual de carácter hermenéutico.

²¹ Igualmente, el personaje Vilnius de *Aire de Dylan* viaja hasta Los Ángeles en busca del origen de una frase-motor («Cuando oscurece, siempre necesitamos a alguien») con la que cree poder llegar, incluso, «hasta el gran secreto del mundo». E. Vila-Matas, *Aire...*, ob. cit., pág. 109. En este

A pesar de poseer una estructura narrativa más convencional, *Dublinesca* se inscribe dentro de esa línea de la novelística contemporánea que va del *Ulises* de Joyce a *Rayuela*, de Julio Cortázar, obras en las que el desplazamiento busca ser pretexto de una epifanía o revelación. Sin embargo, al mismo tiempo que homenajea estas novelas, Vila-Matas sitúa su obra en una posición crítica que parodia —no sin cierta nostalgia— la esperanzada búsqueda espiritual de otros tiempos. Si desde la publicación del *Ulises* en 1922 hasta las neovanguardias de los años sesenta no han faltado empresas literarias de aspiraciones trascendentales, *Dublinesca* representa esa mirada tragicómica que muchos han dado en llamar postmoderna, y que nos habla de estructuras sin centro, de juegos sin reglas, de preguntas sin respuesta, y que se esfuerza en trasgredir las fronteras lingüísticas y textuales cuando las geográficas ya no están allí.

Para Vila-Matas los viajes son recorridos de ida y vuelta de la literatura hacia la literatura, son en cierto modo un viaje hipertextual, a la vez que reclama para nuestros tiempos tan postmodernos la noción tradicional del viaje como medio para llegar —aunque nunca se llegue— «hasta el gran secreto del mundo». De la misma manera como Blanchot escribiera que «la obra es la espera de la obra»²², el descubrimiento de la trascendencia a través del viaje permanece en las novelas de Vila-Matas anclado en el viaje constante, en el devenir de su escritura. «Me gusta escribir por escribir, [confiesa el protagonista de *Doctor Pasavento*] del mismo modo que hay viajeros que no viajan en busca de países remotos y de alicientes externos sino por el placer intrínseco del viaje»²³. Con estas palabras, Vila-Matas actualiza de nuevo la idea del viaje como metáfora de la lectura, no ya de esa lectura convencional de tramas y finales sino de una lectura activa y co-productora del sentido del texto²⁴. Quizá por esta razón, como ya señalamos a propósito de *Doctor Pasavento* y de su representación de un París insólito, al nivel narrativo de estas novelas la descripción pierde peso y lo anecdótico gana protagonismo.

Vila-Matas, que tanto denuncia y trata de transgredir las limitaciones del lenguaje, sabe que respecto del territorio el mapa es lo mismo que el lenguaje

sentido, Vilnius nos cuenta: «Viajé a Hollywood sin poder quitarme de la cabeza la impresión de que el logro más alto de la física de los últimos tiempos no ha sido la teoría de la relatividad, ni la teoría cuántica, ni la disección del átomo y el consiguiente descubrimiento de que las cosas no son lo que parecen. No, el logro principal ha sido el reconocimiento universal de que aún no nos hemos puesto en contacto con la realidad última.» *Ibíd.*, pág. 125.

²² M. Blanchot, *ob. cit.*, pág. 168.

²³ E. Vila-Matas, *Doctor...*, *ob. cit.* pág. 289.

²⁴ Además de narrar con frecuencia viajes que no han tenido lugar, el mismo Vila-Matas ha declarado, no sin ironía, que cuando va a emprender un viaje primero lo escribe y lo publica en la prensa para luego llegar a la ciudad elegida y vivir lo que previamente ha escrito. El viaje se torna así, en cierta medida, un ejercicio de lectura. E. Vila-Matas, «El futuro. (Discurso de recepción del premio Rulfo en Guadalajara, México, 28 de noviembre 2015)», Guadalajara, 2015. Una estrategia similar es la llevada a cabo por el autor, a nivel argumental, en el relato «Porque ella no lo pidió», E. Vila-Matas, *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007, págs. 215-276.

respecto de la realidad: es reductivo²⁵, ficticio, y antes que dejarse engañar e intentar engañar al lector con estampas realistas que nada dicen de la realidad, sus «ciudades textuales» juegan con la profundidad de la historia, de la literatura y, en fin, de la cultura, proponiendo una cosmovisión que se abre paso en el imperio de los signos en que vivimos. ¿Por qué Kassel? ¿Por qué París? ¿Por qué Dublín?, nos preguntamos. Porque todas estas ciudades —todas las ciudades— conforman para Vila-Matas el país de la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- BARREIRO LEÓN, B., «Psicogeografía y ciudad: Iconografía de la ciudad Surrealista», *Ángulo Recto*. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, núm. 1, vol. 7, Madrid, 2015, págs. 5-12. [En línea]: http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen07-1/articul_01.htm. [02/03/2016].
- BARTHES, R., *El imperio de los signos*, Barcelona, Planeta De Agostini, 1991.
- «Semiología y urbanismo», *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993, págs. 257-266.
- BLANCHOT, M., *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005.
- CALVINO, I., *Las ciudades invisibles*, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- CORTÁZAR, J., *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2012.
- ESTEBAN-GUITART, M., «La psicogeografía cultural del desarrollo humano», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 59, Madrid, 2012, págs. 105-128.
- GENETTE, G., *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- JOYCE, J., *Ulyses*, Barcelona, Mondadori, 2013.
- MORELLI, G., «Vila-Matas en París, una “fiesta” sin Hemingway», *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*, M. Heredia (ed.), Barcelona, Candaya, 2007, págs. 328-331.
- PIGLIA, R., *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- «Vila-Matas en su red literaria», *Enrique Vila-Matas*, I. Andrés Suárez y A. Casas (eds.), Madrid, Arco/Libros, 2007, págs. 33-47.
- RICOEUR, P., *Temps et récit I*, París, Seuil, 1983.
- VÁZQUEZ, D., «Miradas sobre la ciudad luz», *ADN Cultura*, suplemento de *La Nación*, 31 de octubre de 2014. [En línea] <http://www.lanacion.com.ar/1739948-miradas-sobre-la-ciudad-luz> [07/04/2016].
- VILA-MATAS, E., *La asesina ilustrada*, Barcelona, Tusquets, 1977.
- *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- *Bartleby y compañía*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2003.

²⁵ En este sentido, Roland Barthes escribe: «La geografía científica y sobre todo la cartografía moderna pueden ser consideradas como una especie de obliteración, de censura, que la objetividad ha impuesto a la significación (objetividad que es una forma como cualquier otra del imaginario).» R. Barthes, «Semiología...», ob. cit., pág. 257.

- VILA-MATAS, E., *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.
 - *Dublinesca*, Barcelona, Seix Barral, 2010.
 - *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*, Barcelona, Mondadori, 2011.
 - *Aire de Dylan*, Barcelona, Seix Barral, 2012.
 - y MOLLOY, S., *[escribir] París*, Nueva York, Brutus Editoras, 2012.
 - *Kassel no invita a la lógica*, Seix Barral, Barcelona, 2014.
 - «El futuro. (Discurso de recepción del premio Rulfo en Guadalajara, México, 28 de noviembre 2015)», Guadalajara, 2015. [En línea] <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textdiscursoGuadalajara2015.html> [29/08/2016].
- WHITE, H., *Metahistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1973].
- *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

CAPÍTULO 55

La poética de un descenso iniciático: *El viaje vertical* de Enrique Vila-Matas

Laura Paché Carballo
Universidad Autónoma de Barcelona

El viaje vertical de Enrique Vila-Matas (1948), publicado en Anagrama en 1999, diseña un periplo interior y cultural en dirección descendente por una geografía real y simbólica a la vez. El protagonista, Federico Mayol, se nos antoja como un particular Ulises que se sirve de su inteligencia natural para guiarse hacia su personal Ítaca, que es el camino y por tanto la vida misma. Más allá de configurar un éxodo circular, aquí el autor nos invita a trazar un recorrido radicalmente diferente, anunciado por los versos iniciales, que nos sitúan en una estela vanguardista: «Cae / Cae eternamente / Cae al fondo del infinito / Cae al fondo de ti mismo / Cae lo más bajo que se pueda caer»¹. Así como Huidobro expone una obra donde el lenguaje rompe los esquemas clásicos, Vila-Matas hace lo propio con una historia que indaga en el sentido de la odisea, los abismos, la identidad, el descenso y como no, la literatura. Asistimos en esta novela a algo parecido a lo que se anuncia en el prefacio de *Altazor*, a donde pertenecen estos versos: «La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer. / Vamos cayendo, cayendo de nuestro zenit a nuestro nadir y dejamos el aire manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a respirarlo. / Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del zenit al nadir porque ese es tu destino,

¹ E. Vila-Matas, *El viaje vertical*, Quinteto, Madrid, 2006 [Anagrama, Barcelona, 1999], pág. 9. A partir de ahora indicaremos entre paréntesis los números de página de la edición consultada.

tu miserable destino. Y mientras de más alto caigas, más alto será el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra»². Federico Mayol, septuagenario a la deriva, ve cómo los bastiones de toda su larga vida quedan derrumbados tras ser abandonado por su mujer. Presencia el declive de todo lo que ha sido su existencia hasta el momento y se ve obligado a arrastrar junto a sus vivencias los fantasmas de la soledad, la vejez, la locura y la huida. Es así como emprende una travesía sin retorno que lo llevará a reformular tanto su identidad personal como cultural, para revivir el drama de toda una generación³.

Junto al colchón de vanguardia que encontramos a lo largo de la historia, resonarán voces universales como las de Kafka y la dimensión de su absurdo, Unamuno y sus contradicciones, Pessoa y la cuestión de la identidad, Pirandello y la relación del creador con sus personajes, y por supuesto, los ecos de Homero y su universal y eterno periplo en la conciencia humana. Si bien en esta novela no abundan las citas literarias como en otros libros del autor, sí nos sumergimos en un vasto y diluido panorama cultural. La significativa cita de Huidobro que abre el primer capítulo sitúa la obra en la tradición de las vanguardias históricas y sus principales preocupaciones: la desconfianza respecto del lenguaje y la quiebra del héroe como entidad sólida; apuntando a lo que se establecerá como base de la literatura vilamatiana: la relevancia de una textualidad como horizonte de mundo que sustenta dos de sus grandes asuntos como son la soledad y la identidad. Aquí el magistral dominio de la técnica narrativa «se revela en la planificación de encuentros y desencuentros, la graduación de las situaciones, la capacidad de observación de lo minúsculo, el aliento constante y creciente de fabulación, el disparate surrealista [...] y por supuesto, los numerosos homenajes a los escritores que [Vila-Matas] ama, ensartados con naturalidad en una ficción de sugestivo y raro desenlace»⁴.

EL VIAJE HACIA EL ABISMO

El viaje es una constante en toda la obra vilamatiana, pero se localiza con especial exuberancia en las obras de finales del siglo pasado: la que nos ocupa, *El viajero más lento* (1992) o *Lejos de Veracruz* (1995), aunque luego vuelva a él en otras obras como *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005), por poner algunos ejemplos. La marcha del autor se presenta como periplo infinito, ni demasiado real ni demasiado inventado, «odisea sin retorno», una estrategia

² V. Huidobro, *Altazor. Poema con un retrato del autor por Pablo Picasso*, Barcelona, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1931, pág. 15.

³ «Julián había hecho diana en el punto débil —el trauma esencial, lo llamaban algunos doctores— de la personalidad de Mayol: la interrupción definitiva, a causa de la guerra civil, de sus estudios; esa interrupción que le había hecho moverse por la vida sintiéndose a veces inferior a mucha gente de su generación, que habiendo podido regresar a la escuela tras la guerra, ostentaban títulos universitarios», pág. 71.

⁴ A. Castro, «Extraña forma de vida», *ABC*, 20 de febrero de 1999, pág. 19.

de fuga, de pérdida continua siempre hacia delante: «Si existiera en esta vida un colosal y extraordinario encanto, éste para mí consistiría en estar donde no estoy para desde allí poder desear dónde estar, que sería en ninguna parte», declara el protagonista de *Lejos de Veracruz*, que evidencia aquí, y en muchas otras obras del autor⁵, igual que en *El viaje vertical*, el deseo de ser otro cualquiera. El punto de partida viene apuntalado por el tema del fracaso, de germen beckettiano: «llevaba una semana al borde del abismo y aquella tarde vagabundeaba» (pág. 10). El inicio viene marcado por un desplome que sabe al hombre insatisfecho, incompleto, en busca de la inefable felicidad. La decadencia se revela como síndrome de desalojamiento del ser, se rompe la rutina lineal de la existencia para dar paso a un merodeo sin rumbo que distorsiona la realidad cotidiana. A partir de este punto de inflexión circunstancial ajeno a él, la caída le servirá a Mayol como motor para reordenar su vida, una fugaz vía para reinventarse y suplir las carencias asumidas, aunque el tiempo luche en su contra. El cambio se materializa gracias a «la sensación de estar vivo: la maravilla y el horror de la conciencia» (pág. 57), la asunción del peregrinaje. Federico Mayol viene a representar así el paradigma de la esperanza en el hombre, quien, resucitado de sus cenizas, consigue enderezar su vida para encontrar un nuevo rumbo y reinventarse gracias al viaje y la cultura. La bajada iniciática representa un triunfo sobre la muerte, ya que «una persona, a la edad que sea, se enamora y resucita, se renueva por completo, se le renueva la mirada y la ilusión» (pág. 69). No en vano, el título original pensado para el libro era *El descenso*, inspirado en un poema de William Carlos Williams que un día Vila-Matas escuchó recitar al gran Octavio Paz, y que reza así: «El descenso / hecho de desesperanzas / y sin consumación / nos revela un nuevo despertar: / que es el otro lado / de la desesperación. / Por lo que no pudimos llegar a consumir, / por aquello / negado al amor, / por lo que perdimos en la expectativa / el descenso continúa / sin fin e indestructible»⁶. Este paradójico renacer se apoya en mecanismos que apelan a la parodia más puramente cervantina de una forma irónica: «A su modo, sin ser consciente del todo, pues no pensaba en términos culturales, Mayol acababa de convertir a la transeúnte casual en su Dulcinea» (pág. 67). Un personaje que no lee ni ha leído en toda su vida, «con cierto complejo de inferioridad por haber ido a la escuela sólo hasta los catorce años» (pág. 65) se erige como un nuevo Quijote, un personaje loco, valiente, gracioso pero desgraciado. Alguien que oscila «entre dos realidades contrapuestas: la desesperación y la alegría» (pág. 69). En este sentido, tal y como señala el profesor Túa Blesa, tomando como referencia las teorías sobre lo paródico en la obra de Enrique Vila-Matas de Linda Hutcheon, la literatura encarna justamente eso, una proyección de la parodia, pues no viene

⁵ Aparece el tema de la identidad en títulos como *Impostura* (1984), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *Exploradores del abismo* (2007), *El juego del otro* (2010) o *Perder teorías* (2010).

⁶ P. López Colomé (prólogo, traducción y selección), *William Carlos Williams*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, 2011, pág. 11.

a representar más que repetición con diferencia. Así, la conciencia de la edad no le lleva a la renuncia sino más bien a la recuperación de la vitalidad infantil, a la evocación de recuerdos inventados⁷ como si tuviera un contrato con el tiempo: «Parecía un adolescente que toma decisiones como quien caza espinillas o moscas, pero con la ventaja que le daba —a diferencia del adolescente real que no conoce los límites del sufrimiento— la experiencia de una larga vida» (pág. 68).

Ante el inherente drama personal y colectivo, material y metafísico, de las historias narradas nace el humor vilamatiano, recurrente en toda su obra, puerta de salvación como la ficción. Delante de una situación que al protagonista se le antoja absurda y cómica pero cargada de tragedia, se despliegan fórmulas de ingenioso gracejo refinado, paradójico y sin duda eficaz para combatirla: «Mayol tenía muy desarrollado el sentido del humor. Hasta en las situaciones más trágicas se le escapaba la risa. En los instantes en que se abrían para él abismos de tristeza tenía visiones cómicas.» (pág. 17). Tal y como señala Ángel Basanta: «Este carácter excéntrico de sus figuras y su mundo narrativo se completa con la distorsión introducida por un enfoque perspectivístico que se ampara en el distanciamiento y en la ironía para contrarrestar con el humor la gravedad de tantos problemas escondidos en el desquiciamiento de sus criaturas»⁸.

NARRACIÓN Y DESDOBLAMIENTOS

A lo largo de la obra presenciamos cómo el narrador va desdoblado su conciencia para configurar un «yo» que se construye como personaje dentro de la historia y como relator omnisciente, sombra del propio autor. Más allá de presentar un relato testimonio basado en lo que le ha llegado del propio Mayol, asistimos a consideraciones que trascienden la propia conciencia del sujeto y que solo él o un demiurgo que apuesta por el fragmentarismo serían capaces de descubrir. De ahí que se repita mucho en estas páginas la fórmula «Por lo que he podido saber —y sé mucho—» casi a modo de sentencia. Interesante resulta, pues, la incursión que hace la voz narrativa en una tercera persona aparentemente omnisciente hasta revelarse un acólito de la historia que acompaña en la caída al protagonista y que acabará erigiéndose personaje principal. Parece que el autor, con esta máscara, nos narre su propio drama como escritor: «A veces tengo la impresión de que surjo de lo que he escrito como una serpiente surge de su piel. Es muy posible que tenga algo de ofidio, o sea de serpiente.» (pág. 127). Así, con quien se siente identificado en realidad Vila-Matas no es solo con su protagonista, sino también con Pedro Ribera, el narrador, quien sustenta el papel de testigo tal y como lo hace el propio autor. Este participa de la historia

⁷ Este concepto, que remite al título de una antología de cuentos de Enrique Vila-Matas publicado en 1994, pone en evidencia de forma clara la sinergia que para el autor se desprende de la unión entre literatura y vida.

⁸ Á. Basanta, «El viaje vertical. Enrique Vila-Matas», *El cultural, El mundo*, 21 de marzo de 1999.

contando la acción, fuente de lo bello en una personal poética de la impostura. Lo que hay de autobiográfico en la novela recae sobre Mayol, que pertenece a la propia generación del padre de Vila-Matas⁹; y con Ribera comparte la herencia de la tradición catalana y la profesión. Asistimos de este modo a un desdoblamiento identitario por parte del escritor en dos de sus personajes para abarcar una realidad imperfecta que aparece denunciada de forma original. Si bien se plantea aquí un gran drama generacional, las consecuencias mismas de esa historia apelan a una realidad más inverosímil, si cabe, que la propia ficción. Todo esto nos lleva a recordar el concepto de «otredad» del yo vilamatiano, que se anexa con comodidad a la máxima rimbaudiana del «yo es otro» para integrarse en otros yoes y conformar una voz autorial desdoblada, recurso muy frecuente en sus historias, plagadas de correspondencias entre personajes, autor y escritores; donde el motivo del doble y su significación plural de un mismo ser vertebrada parte sobre todo de su última producción. La desintegración o duplicidad del «yo» opera en el plano de la creación para dar cabida en esta novela a reflexionar sobre la creación literaria, construyendo la voz narrativa con diferentes miradas. Tal y como sostiene Natalia Cancellieri, Vila-Matas escribe:

[...] una idea de identidad totalmente personal, que no pertenece a ninguna nación o nacionalidad sino que más bien se define dentro y a partir sólo de la república de las letras: una no-identidad, que juega con el mito de la autoría para desquiciarlo. Es decir, el autor deja de serlo para fundirse con sus mismas obras de ficción, para suponerse tan imaginario como sus criaturas. Y al hacer esto, hace de vida y literatura una misma cuestión, en la que la una ilumina a la otra y le da sentido. En esta mezcla constante de ficción y realidad, Vila-Matas, lejos de desaparecer, vuelve a estar presente en todas las formas que la imaginación le permite concebir, experimentando las posibilidades que no pueden darse en la vida real¹⁰.

ETAPAS DEL VIAJE: VERTICALIDAD

Las paradas y mecanismos de este peculiar recorrido, la transformación iniciática que el personaje gesta en sí mismo, casi con la sensación de vivir al margen de su propio creador, muy al gusto de Pirandello, dibuja una secuencia geográfica que empieza en su ciudad natal, con la convicción de querer «despedirse ya de Barcelona y también de una parte de sí mismo» (pág. 95), para

⁹ Para quien «la vida no me ha dejado leer. Y la guerra tiene la culpa de eso; yo creo que mi generación ha sido la más castigada de toda la historia de Cataluña», en J. A. Masoliver Ródenas, «El visitante de las islas. “El viaje vertical” de Enrique Vila-Matas», *Letras libres*, 31 de agosto de 1999.

¹⁰ N. Cancellieri, «La literatura o la vida. *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas como declaración de poética», *En teoría hablamos de literatura*, Actas del III «Congreso Internacional de Aleph» (Granada, 3-7 de abril de 2006), Granada, Dauro, 2007, págs. 76-82.

llegar, por circunstancias casi casuales, a la vecina Oporto, donde «acababa de encontrar la ciudad crepuscular que andaba buscando» (pág. 105). Después llegará a Lisboa y terminará al fin en la isla de Madeira, espacio comparable al inventado por el artista de sus hijos: «El frenético viaje, que Julián había iniciado en el oasis de un desierto, encontró pronto su punto de destino final en una melancólica ciudad isleña de enigmático nombre: Puerto Metafísico.» (pág. 49). Mayol se precipita en picado hacia el sur, progresivamente abocado al cambio. El hundimiento le proporciona la educación que no pudo tener por culpa de la guerra. Así es como empezará a interesarse por los libros y las islas lejanas, a asistir a conferencias sobre temas que hasta el momento no le interesaban y a ir construyendo una trayectoria irremediamente identitaria. El espacio va de este modo conformando el recorrido físico y espiritual del protagonista, y cada una de las etapas representará en sí misma los fragmentos reunidos de su imprevista y excéntrica caída. Deambula por paisajes reales y en el mismo movimiento traza un recorrido de lecturas y referencias, de las cuales se destacan la poesía de Fernando Pessoa, el cine de Manoel de Oliveira o la poesía portuguesa más reciente (Pedro Tamen y Al Berto). Sin rumbo, Vila-Matas corporeiza el *flâneur* literario, con un divagar que pone atención en lo pequeño y lo irónico a la manera del paseante suizo tantas veces citado por nuestro escritor, Robert Walser: «no le quedaba otra salida a su vida que la de practicar tanto el arte de la soledad como el arte de caminar» (pág. 85). Así, Oporto se convierte en el «primer puerto de su fuga sin fin» (pág. 84); en Lisboa recorre la ciudad hasta llegar a Boca do Inferno, término donde se convierte en un individuo «aislado» como lo está una isla. Anticipa el final del periplo y su connotación metafísica. El punto de llegada es Madeira, donde el viaje termina y la cual asocia Mayol de forma explícita con la Atlántida. Aquí el proceso de culturalización se hace patente hasta el punto en que el protagonista se descubre a sí mismo como una isla y verdadero habitante de esta:

[...] jugó a verse como una isla inventada, quizá porque estaba todavía bajo los efectos del sueño intranquilo con el que había despertado aquel día: Imaginó el viejo rostro de esa isla cubierto de arrugas que eran los ríos profundos y al mismo tiempo eran las cicatrices de su catalana vida. La arruga principal era una señal muy antigua, del tiempo de la guerra; los aires universitarios la estaban transformando en una cicatriz lúdica y muy decorativa (pág. 213).

Asistimos de este modo a la ficcionalización del espacio desde la mirada peculiar de este viajante que aborda los ideales de juventud y felicidad perdidos, adoptando la forma de una isla sumergida o inalcanzable: «sintió que él era la Atlántida misma y que, en breve tiempo de una noche, temblaba entre terremotos e inundaciones y, dejando atrás la sardana extraña, iniciaba su último descenso y, en una inmersión muy vertical, se hundía en su propio vértigo» (pág. 242). Así, las ciudades recorridas vienen a ser imágenes concretas de ideales perseguidos, paraísos perdidos al mismo tiempo en el pasado que en el futuro, «donde con-

vergen sin conflicto la memoria y el deseo»¹¹. Llegar al final, por tanto, supone recuperar un pasado olvidado o alcanzar el sueño tan largamente ansiado, irónicamente al final de la vida. En este sentido, *El viaje vertical* podría considerarse, tal y como señala Juan Antonio Masoliver Ródenas, parte de un ciclo integrado por *Lejos de Veracruz* (1995) y *Extraña forma de vida* (1997), por compartir los conceptos de alejamiento y extrañeza que guían a Mayol. La novedad ahora es que los papeles aparecen invertidos: no se trata de hijos enfrentados a los padres sino de padres que se ven enfrentados a sus hijos.

EL MOVIMIENTO DE LA ESCRITURA

En definitiva, en esta novela asistimos a un viaje físico y espiritual que abrirá tantas puertas como divagaciones literarias e imaginativas sea capaz de generar la fantasía, a partir de elementos presentes en la narrativa del autor: el azar, la revelación y los sueños. El protagonista, en su renacer cultural, llega a entender el significado de lo artístico, lo cual le permite avanzar en su periplo como el viajero más lento: «Mayol vino a decirle a Julián que el camino del arte es la impostura y que la única fuente de lo bello era la acción.» (pág. 73). Se pone de relieve, una vez más, la peculiar relación que tienen casi todos los personajes de Vila-Matas con la realidad, la trascendencia de la ficción para ir creando un itinerario propio. Detrás del drama más obvio, al final veremos cómo ese deseo de exploración y descenso a los abismos representa una línea recurrente en la literatura del escritor barcelonés, así como la identidad, la presencia de la cultura o los viajes en la confluencia de literatura y vida, materializadas en una sutil fusión de preceptos genéricos o en el replanteamiento de los cánones preestablecidos. Tal y como apunta el título, el *viaje vertical* se nos presenta como una «búsqueda metafísica a lo más profundo desde la realidad convencional»¹² que tras un periplo de isla en isla llevará al protagonista a la Atlántida (la Cataluña sumergida), la cual simboliza el momento histórico en que Mayol todavía no veía interrumpido su futuro.

El vagabundeo geográfico y el movimiento de la escritura dirigen al «yo» (personaje, narrador o autor) hacia la reflexión interior, hacia la exploración del ser y la relación entre vida y literatura. Para Sergio Pitol, la obra del autor barcelonés representa una «escena de descenso, una caída, el viaje interior en uno mismo, una excursión hacia el fin de la noche, la negativa absoluta de regresar a Ítaca; en síntesis: el deseo de viajar sin retorno»¹³. Más allá de entretenernos, Vila-Matas consigue con esta novela ofrecernos ciertas dosis de lo que somos, trasladándonos a otras formas extrañas de vida, para ser capaces de consentir el

¹¹ T. González Arce, «El viaje simbólico en tres novelistas españoles contemporáneos», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2006, pág. 43.

¹² J. Antonio Masoliver Ródenas, ob. cit.

¹³ S. Pitol, «Vila-Matas, premiado», *Letras libres*, 31 de agosto de 2001.

pavoroso paso de la existencia. Sabe dar profundidad a las parodias, alimentar el absurdo sin alcanzar lo grotesco y cultivar una libertad narrativa que se aleja, sin soltarse, de la tradición más realista. Pues, tal y como apunta el protagonista de esta personal odisea: «tal vez la auténtica vida de alguien fuera a menudo la vida que uno no llevaba» (pág. 38).

BIBLIOGRAFÍA

- BASANTA, Á., «*El viaje vertical*. Enrique Vila-Matas», *El cultural, El mundo*, 21 de marzo de 1999, <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-viaje-vertical/13817> [consultado el 10 de abril de 2016].
- CANCELLIERI, N., «La literatura o la vida. *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas como declaración de poética», *En teoría hablamos de literatura*, Actas del III «Congreso Internacional de Aleph» (Granada, 3-7 de abril de 2006), Granada, Dauro, 2007, págs. 76-82.
- CASTRO, A., «Extraña forma de vida», *ABC*, 20 de febrero de 1999, pág. 19.
- HUIDOBRO, V., *Altazor. Poema con un retrato del autor por Pablo Picasso*, Barcelona, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1931. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/altazor--0/html/ff25e1d4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_\[consultado el 8 de abril de 2016\].](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/altazor--0/html/ff25e1d4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_[consultado el 8 de abril de 2016].)
- GONZÁLEZ ARCE, T., «El viaje simbólico en tres novelistas españoles contemporáneos», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2006, pág. 43.
- LÓPEZ COLOMÉ, P. (prólogo, traducción y selección), *William Carlos Williams*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, 2011, pág. 11.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A., «El visitante de las islas. “El viaje vertical” de Enrique Vila-Matas», *Letras libres*, 31 de agosto de 1999, <http://www.lettraslibres.com/revista/libros/el-visitante-de-las-islas-el-viaje-vertical-de-enrique-vila-matas> [consultado el 10 de abril de 2016].
- PITOL, S., «Vila-Matas, premiado», *Letras libres*, 31 de agosto d 2001, <http://www.lettraslibres.com/revista/letrillas/vila-matas-premiado> [consultado el 9 de abril de 2016].
- VILA-MATAS, E., *Impostura*, Anagrama, Barcelona, 2003, [1984].
- *Una casa para siempre*, Anagrama (Compactos, 281), Barcelona, 2008 [1988].
- *Suicidios ejemplares*, Anagrama (Compactos, 238), Barcelona, 2007 [1991].
- *El viajero más lento*, Anagrama, Barcelona, 1992.
- *Lejos de Veracruz*, Anagrama (Compactos, 342), Barcelona, 2007 [1995].
- *El viaje vertical*, Quinteto, Madrid, 2006 [Anagrama, Barcelona, 1999].
- *El mal de Montano*, Anagrama (Compactos, 436), Barcelona, 2009 [2002].
- *Doctor Pasavento*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- *Perder teorías*, Seix Barral, Barcelona, 2010.
- *El juego del otro*, Errata Naturae, Madrid, 2010.

CAPÍTULO 56

El marco espacial como mapa cognitivo. Espacio geográfico y psicológico en *Una ventana al norte* de Álvaro Pombo

LAETITIA BALIGANT

Université catholique de Louvain

INTRODUCCIÓN

Elemento constitutivo del marco diegético, la noción de espacio en literatura ha sido estudiada desde múltiples perspectivas, cada una implicando un método y apuntando a objetivos distintos, que pasaron de considerar el espacio narrativo como un simple adorno a un elemento central del relato. Por esto, se propone acotar la presente investigación al estudio del valor que tiene y de la función que desempeña el espacio en la novela titulada *Una ventana al norte* (2004) del autor santanderino Álvaro Pombo (1939-) en base a los aportes teóricos del filósofo francés Gaston Bachelard y de la narratóloga Marie-Laure Ryan. Mientras el primero indaga en diversas imágenes poéticas buscando su valor de origen, la segunda estudia los papeles narrativos que puede desempeñar el espacio. En una obra novelesca calificada de «narración histórica»¹ en la que «el marco histórico aparece como simple telón de fondo»², se supone que el espacio debería funcionar como un enclave concreto, objetivamente localizado y localizable, que serviría únicamente de anclaje a los hechos narrados y otorga

¹ J. C. Peinado, «Contar la historia», *Revista de libros*, 1 de septiembre de 2004.

² *Ibíd.*

verosimilitud al relato. Sin embargo, esta novela también ha sido descrita por el autor de «psicología-ficción» por los «largos y detenidos análisis del alma»³ que la componen. Esta contradicción aparente induce a pensar que el marco histórico, y el tratamiento del espacio en general, se encuentran profundamente vinculados con la conciencia atormentada de quien protagoniza la novela.

Para poner a prueba esta hipótesis, se tomará como punto de partida el espacio narrativo de la casa; la cual se vincula con la sociedad a la que pertenece la protagonista. También se prestará una atención particular a la tensión que aparece al inicio del relato entre la interioridad de la protagonista y la exterioridad del paisaje que le rodea y se demostrará hasta qué punto esa tensión tiene una función anticipadora.

Sin embargo, antes de entrar en materia, es necesario referirse al argumento de la obra que está bajo los focos en este artículo. Isabel de la Hoz es una joven de la alta sociedad santanderina nacida al principio del siglo pasado a quien le encanta pasear por el muelle los días de lluvia y dejar abiertas de par en par las ventanas de su habitación de noche y también de día. Inconformista y extravagante para su entorno, se rebela contra las convenciones tradicionales de su familia y se aleja de las expectativas familiares al casarse con Indalecio Cuevas, un español adinerado que recién llegó al pueblo y procede del otro lado del Atlántico. Una vez en México, donde presbíteros y parte del pueblo mexicano se enfrentan con los partidarios del gobierno de Plutarco Calles y las milicias laicas, la pareja recién casada conoce el hastío conyugal y el adulterio. Mientras Indalecio pasa cada vez más tiempo con Guadalupe, su primer amor y amante de siempre, Isabel vive un amor pasional con Fabián Ponce, un joven cristero. La Cristiada que divide el país se presenta como el vehículo adecuado para que la joven exprese toda su rebeldía: a espaldas de su marido, organiza reuniones clandestinas en su casa con las personas que le son más cercanas, involucrándose así en la causa cristera. Embarazada de Fabián, Isabel muere en circunstancias oscuras. Su cuerpo es repatriado a Santander y la misa de homenaje celebrada por el padre Don Ubaldo Zamacois que ella y su marido hospedaban clausura el relato.

Además del espacio interior de la casa (familiar vs. la de la propia Isabel), lo expuesto lleva a considerar la presencia de dos espacios geográficos fundamentales en la novela que serán objeto de análisis a continuación; estos son la urbe de Santander y la Ciudad de México.

LA VIVIENDA COMO REFLEJO DE LA SOCIEDAD

En *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard (1884-1962) estudia una serie de temáticas a través de las cuales trata de entender la relación del hombre con el mundo y conceptualiza la idea de la casa como un «instrumento de análisis del

³ R. Mora, «Pombo califica de “psicología-ficción” su nueva novela, *Una ventana al norte*», *El País*, Sección cultura, 4 de mayo de 2004.

alma humana»⁴. Según el autor, la imagen de la casa revela la «topografía de nuestro ser íntimo»⁵ a la vez que se relaciona con la memoria y la imaginación⁶ por medio de una recopilación de recuerdos que guardamos de cada casa en la que hayamos vivido y de imágenes de casas en las que vayamos o deseemos habitar. La casa es también un lugar de refugio; por esta razón el filósofo plantea que el beneficio del hogar es, antes que nada, albergar el ensueño y afirma que la casa protege al soñador y permite soñar en paz⁷.

Esta búsqueda de *rêverie*, Isabel de la Hoz la consigue tanto gracias a los paseos que hace fuera del hogar familiar como gracias a la constante apertura de los ventanales de su dormitorio que le procura la sensación de siempre estar «entretejiéndose con el trajín de Puerto Chico, el Paseo de Pereda, el olor a balsa de arsena, los motores de explosión de los barcos pesqueros que salían o que volvían de dos en dos, las parejas. Todo ello cambiando de colorido y de significación y de ánimo a lo largo de las veinticuatro horas del día y de la noche»⁸.

Bachelard asocia la sensación de protección que conlleva la casa a la figura de la madre y cita a modo de ejemplo la casa La Redousse en la novela titulada *Malicroix* del novelista francés Henri Bosco (1888-1976)⁹. Este paralelismo permite entender por qué al crecer la joven la casa se convierte en un lugar de agobio para ella, ya que es precisamente la semejanza entre madre e hija la que motiva a la protagonista en plena búsqueda de identidad a rebelarse contra su madre y también contra las costumbres que representa:

Se daba por supuesto que, al menos en la primera parte de la juventud de una hija bien educada, madre e hija recorrían todas estas rutinas [ir de compras, ir de visitas, ir a misa] juntas. Se entendía que al irse acostumbrando a estas costumbres, a esta identificación con la madre, tendrá lugar una igualación con las costumbres del clan o de la clase [...] A contrapelo, había que ir de la rutina para no dejarse atrapar por la identidad y la igualdad, las semejanzas maternas¹⁰.

⁴ G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, París, PUF, 1961 (1.ª edición de 1957), pág. 28.

⁵ *Ibid.*, pág. 26.

⁶ *Ibid.*, pág. 33: «La maison [...] nous permettra d'évoquer [...] des lueurs de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir. Dans cette région lointaine, mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. L'une et l'autre travaillent à leur approfondissement mutuel. L'une et l'autre constituent dans l'ordre des valeurs, une communauté du souvenir et de l'image.»

⁷ *Ibid.*, págs. 33-34: «l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes [...] la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix.»

⁸ Á. Pombo, *Una ventana al norte*, Barcelona, Anagrama, 2004, pág. 31.

⁹ H. Bosco, *Malicroix*, citado en G. Bachelard, *ob. cit.*, pág. 71: «La maison se serra contre moi, comme une louve, et par moments je sentais son odeur descendre maternellement jusque dans mon cœur. Ce fut, cette nuit-là, vraiment ma mère.» (traducción: «La casa se estrechó contra mí como una loba, y por momentos sentía su aroma descender maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fue verdaderamente mi madre.» [traducción mía].

¹⁰ Á. Pombo, *ob. cit.*, pág. 27.

Al rechazar las costumbres de la sociedad en la que se desenvuelve —esta es una sociedad acostumbrada a tomar el almuerzo, el té y la cena a horas puntuales en la casa familiar, en la casa de las tías o en alguna que otra casa o chalet— Isabel sintió muy pronto que se le hacía obligatorio rebelarse contra «aquel reducto interior»¹¹. De allí que, a Isabel, «tenía que encantarle salir, porque tenía que odiar los interiores»¹² y haga de lo otro, de lo no ordinario, de lo exterior una señal de identidad.

La presencia y la puesta en tensión del mundo interior de la casa con el «contaminante mundo de la realidad exterior» no causan ningún asombro a los lectores asiduos de la producción novelesca del autor cántabro. Según el catedrático y crítico literario Juan Antonio Masoliver Ródenas, «en casi toda la narrativa de Álvaro Pombo [...] asoma obsesivamente la ruptura del equilibrio interior ante la irrupción de un intruso que puede proceder del pasado o del presente [...] El equilibrio de la casa, la armonía familiar, la estabilidad moral y económica, todo se ve de pronto alterado por [una] explosiva revelación»¹³ o una inopinada aparición. La llegada de Indalecio Cuevas al pueblo es obviamente el factor que va a avivar y permitir a Isabel que experimente aún más la fascinación por lo nuevo que siente desde su adolescencia.

Por lo tanto, el desplazamiento geográfico que se produce va a contribuir a abrir una serie de puertas hasta ahora cerradas. En México, Isabel se convierte en la señora de un gran caserón, con patios, grandes estancias, cocinas, despensas, caballerizas y un gallinero. Por ese caserón suele pasear Isabel con su traje de muselina blanco. Emergida en una realidad exterior al núcleo familiar, la casa de México se convierte en un lugar de encuentro con el pueblo llano, de amor(es) así como en un enclave clandestino profundamente comprometido con la guerra cristera.

Es más, la dinámica que vive en la parte de atrás de la casa es tal que en ella se condensan todos los actores y conflictos que desgarran la sociedad mexicana de aquella época¹⁴. Esto explica por qué «sin moverse de la casa, había, en poco más de un mes, Isabel entendido tantas cosas mexicanas, muchas de las cuales ni el propio Indalecio, con tener acceso a información muy especial, de última hora, entendía bien del todo»¹⁵.

He aquí una descripción de la casa y de sus divisiones:

¹¹ Basado en *Ibíd.*, págs. 15-16.

¹² *Ibíd.*, pág. 16.

¹³ J. A. Masoliver Ródenas, *Voces contemporáneas*, Barcelona, El Acanalado, 2004, pág. 254.

¹⁴ Á. Pombo, *ob. cit.*, pág. 77: «Y es que Isabel se había encontrado, ya nada más llegar, la primera semana, con una casa que contenía dentro otra casa, que contenía dentro todo un hervidero imaginario y real que atizaba el todavía demasiado núbil fuego de su imaginación. Lo que estaba en Ciudad de México pasando aquellos días, y no sólo en el Distrito Federal, sino en la nación entera, [...] entraba en la casa a raudales».

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 77.

Es una casa grande, en el centro de Ciudad de México, con un patio andaluz, que Indalecio ha mostrado con satisfacción a su joven esposa, llamándolo «un patio colonial» [...] La casa tiene dos alturas, todos los dormitorios y el salón dan a ese patio, y la casa se prolonga hacia un lado, de una sola altura, con otro patio donde solían estar las caballerías y donde aún se ve un landó en desuso [...] En este segundo patio están también las letrinas del servicio, y hay un portón de doble hoja con un portillo a la derecha. Las mercancías entran en la cocina por ahí. Los dependientes de ultramarinos entran por ahí. Por la puerta de delante, con su zaguán de grandes losetas rojas de barro cocido muy bien pulidas y enceradas, con sus dos bargueños, y todo el primer tramo de una doble escalera, entra muy poca gente, y sólo la mejor: las amistades de los señores, los propios señores, doña Isabel, don Indalecio. Pero por detrás, por el patio de atrás que da a las cocinas y a las despensas y al lavadero y a las caballerizas y a las letrinas del servicio y a las leñeras y a un gallinero con un gallo jaspeado y dos gallinas y dos patas cluecas, ah, por ahí entra lo gordo y lo confuso y todo lo peor [...]»¹⁶.

La insistencia en la partición de la casa entre la parte delantera y la de atrás refleja la ocupación de sus partes. Esta separación reverbera a su vez la división y jerarquía social que en la sociedad mexicana reina. Esto explica por qué, nada más llegar, Isabel se encontró con «una casa que contenía dentro otra casa»¹⁷.

Además, llama la atención que, con la excepción de Isabel y Guadalupe, los protagonistas burgueses habitan en interiores domésticos y consideran el exterior como algo peligroso: por una parte, la monotonía y la inmovilidad caracterizan el funcionamiento del hogar burgués en el que se ha criado Isabel y que sus padres intentan mantener a pesar de las costumbres adquiridas de su hija. Por otra parte, Indalecio, solo ocupa la parte delantera de su mansión; la parte trasera quedando reservada a las personas de servicio.

La evocación del entorno social de Isabel y de sus costumbres va en esta misma línea al permitir que se vaya dibujando en la mente del lector o lectora una especie de cartografía de la burguesía santanderina de aquella época. En este sentido, el aprovechamiento literario del espacio se vuelve sociológico en la medida en que se podría poner en relación con, a la vez que contradice, las teorías de Pierre Bourdieu (1930-2002) para quien los herederos no hacen más que reproducir los hábitos de sus padres y de su medio social¹⁸.

¹⁶ *Ibíd.*, págs. 72-73.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 77. Este aspecto también ha sido recalado por G. Fabry, «La realidad incomprendible del acontecimiento. La guerra cristera según Álvaro Pombo», *La Revolución mexicana. Miradas desde Europa*, K. Vanden Berghe, Bruselas, Peter Lang, 2014, págs. 127-140 y puede relacionarse con the Big House novel (véase V. Kreilkamp, *The Anglo-Irish Novel and the Big House*, Nueva York, Syracuse University Press, 1998).

¹⁸ P. Bourdieu, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, París, Minuit, 1970.

LA INTERIORIDAD DE LA PROTAGONISTA Y LA EXTERIORIDAD DEL PAISAJE

Si la vida empieza en el regazo de una casa, con el tiempo llega el momento de salir de ella. Al introducir la dialéctica de lo fuera y de lo dentro, Bachelard destaca que el ser necesita salir, necesita expandirse para encontrar en él mismo una inmensidad, incluyendo la inmensidad de pensamiento, porque, fuera, la inmensidad es infinita y se pierde la noción del espacio mientras que, adentro, está contenida, acotada y ligada más directamente a su entorno, que allí es inmediato¹⁹. Verdadero nexo que une el *interior* de una casa al *exterior*; las ventanas de la casa familiar permiten a la protagonista tener una conexión directa, sensorial, con el «inmenso universo» que la abertura genera. De hecho, el empeño que demuestra por salir y abrir las ventanas da cuenta del ímpetu que caracteriza la personalidad de la protagonista.

Esta vehemencia interior también se ve reflejada en la representación del paisaje introducido desde las primeras páginas de la novela a través de una *ekphrasis* que corresponde a la descripción de un cuadro no nombrado del pintor ferrolano Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza (1875-1960). El *incipit* está ambientado sin que haya «Ni una brizna de ansiedad en el aire. Ni en el alma»²⁰ y describe el retrato de una mujer inmóvil y el ambiente que le rodea en los siguientes términos: «En la parte delantera derecha del lienzo se alza una columna que recuerda una rotonda abierta en Piquío, en lo alto. El fondo es un paisaje marítimo vagamente familiar. Es el atardecer y es la bruma del atardecer. Tras la figura de la joven sentada parece urdirse una galerna: el amarillo, el gris, los tonos cárdenos de una galerna pensada, pintada»²¹.

La referencia explícita a Piquío nos traslada directamente a la costa norteña española, y más precisamente, a Santander, a través de tres elementos naturales, a primera vista insignificantes, que son: el mar, el atardecer y el viento. Solo después de haber presentado el contexto y la personalidad de la protagonista se hace posible al lector o lectora entender el papel que desempeñan estos tres elementos: el tópico del mar se relacionará con el afán de libertad y el deseo del viaje de la protagonista²², el viento representará el anhelo de la protagonista a airear su casa, y por extensión, a purificar y librarse del entorno en el que vive, repleto de normas y patrones a los que no dejará de oponerse a lo largo del re-

¹⁹ G. Bachelard, ob. cit., capítulo «immensité intime», págs. 168-190.

²⁰ Á. Pombo, ob. cit., pág. 9.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, pág. 64: «Y se subieron a ver el mar, el azul benevolente de la libertad, la lejanía del horizonte marítimo, el bienestar de quien huye y se olvida de todos los polvorientos ayeres y sólo cuenta a sus pies con un ahora que se ensancha como el corazón, como el mar innumerable, resbaladizo [...] donde toda lejanía parece de pronto asequible [...] E Isabel le dijo: Indalecio, sácame de aquí. Aquí me asfixio.»

lato²³, y finalmente, el atardecer se vinculará con la tristeza o melancolía²⁴. Esta identificación *a posteriori* hace de la *ekphrasis* un *macro-frame* cognitivo²⁵, esto es un esquema de interpretación que proporciona claves de lectura al lectorado, y participa en la creación de lo que la narratóloga Marie-Laure Ryan llama una cartografía mental del espacio narrativo²⁶.

LOS MARCOS ESPACIALES, VERDADERO MAPA COGNITIVO

La especialista distingue cuatro niveles de espacio narrativo; entre ellos están los «spatial frames» (marcos espaciales) y el «setting» (escenario). Mientras los primeros deben entenderse como «the immediate surroundings of actual events, the various locations shown by the narrative discourse or by the image»²⁷, como es el caso por ejemplo del muelle, de la vivienda y de sus divisiones, el segundo hace referencia al ambiente socio-histórico-geográfico en el que la trama se desarrolla²⁸.

En *Una ventana al norte*, estos dos parámetros no solo tienen como función introducir el entorno inmediato de la trama sino que se encuentran profundamente vinculados con la personalidad de la protagonista y ponen en evidencia la bipolaridad del espacio ficcional: en Santander, lo interior se asocia a la casa, la inmovilidad, la monotonía y las rutinas de la burguesía de la época mientras lo exterior se vincula con lo imprevisto, lo inesperado y lo espontáneo. Por tanto, el esquema espacial profundamente dual introducido desde las primeras páginas de la novela, se repite a la vez que se une en el segundo «spatial frame» de la novela, esto es el caserón mexicano en el escenario de la guerra cristera. Allí, la morada representa el microcosmos de México y se caracteriza tanto por el movimiento y

²³ *Ibid.*, pág. 62: «El gran viento que penetraba por los ventanales de su cuarto abiertos de par en par, acuchillaría todo lo apollado, sacaría los ojos a las pájaras pintas del tedio [...] Hay que airearla esta casa totalmente, que huele siempre a naftalinas y a ceras repugnantes.»

²⁴ *Ibid.*, pág. 37: «Isabel se sintió muy triste, atenazada por una idea estética de sí misma y de su vida, que parecía resumirse de pronto en aquel atardecer de la Segunda Playa.» Estos aspectos han sido trabajados por Anne Lenquette en el artículo titulado «Álvaro Pombo» publicado en *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, N. Noyaret, Berna, Peter Lang, 2011, págs. 49-74.

²⁵ W. Wolf, *Description in Literature and Other Media*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

²⁶ M.-L. Ryan, «Space», *The living handbook of narratology*, P. Hühn *et al.*, Hamburgo, Universidad de Hamburgo, párrafo 7. Disponible en: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>> (Última consulta: el 14 de septiembre de 2016): «Mental maps [...] are both dynamically constructed in the course of reading and consulted by the reader to orient himself in the narrative world.»

²⁷ *Ibid.*, basado en las nociones de «settings» (R. Ronen, «Space in Fiction», *Poetics Today*, núm. 7, 1986, págs. 421-438) y de «fields of vision» (G. Zoran, «Towards a Theory of Space in Fiction», *Poetics Today*, núm. 5, 1984, págs. 309-335).

²⁸ *Ibid.*: «Setting: the general socio-historico-geographical environment in which the action takes place.»

la acción que estimulan a Isabel como por la inercia de Indalecio y de su amigo, el cura Zamacois, quien se resignó a tomar parte en el conflicto armado.

Por consiguiente, los diversos datos aquí mencionados constituyen verdaderos puntos de referencia en la historia que se vuelve coherente e inteligible a través de la toma de conciencia de las relaciones que los sitúan los unos respecto a los otros.

Paralelamente al manejo estratégico y a la estructura organizacional del espacio, otros elementos pueden ocupar posiciones de «libre flotación» en la mente del lector o lectora: aunque el Paseo de Pereda, los jardines de Piquío, Santander y las ciudades mexicanas proporcionan una referencia geográfica objetivamente localizable para el lector o lectora, su ubicación no siempre puede ser identificada con precisión, lo cual demuestra que un mapa mental no tiene por qué ser tan consistente como un mapa gráfico en su representación de las relaciones espaciales²⁹.

Estos datos textuales alrededor de los cuales los marcos situacionales del relato están organizados tienen pues como consecuencia producir cierto efecto de realidad³⁰ a la par que, paradójicamente, evidencian el acto literario como construcción.

CONCLUSIÓN

Para concluir, se puede afirmar que tanto la recreación de la ciudad de Santander, basada en la remembranza de la ciudad natal del autor, como el contexto de la guerra cristera en el que Isabel de la Hoz se involucra, cumplen una función mimética, propician la evocación poética para que los lectores consigan transportarse allí y adentrarse en la vida de la protagonista, y al mismo tiempo, remiten a la forma de ser y al destino de esta última. Mientras en Santander la imaginación de la protagonista lograba transformar la realidad, en México, la realidad era más fantástica que la imaginación³¹.

Más allá del eje temático, el tratamiento del espacio en la novela *Una ventana al norte* de Álvaro Pombo forma parte de la estructura organizacional de la obra. A pesar de crear atmósferas precisas en base a una serie de datos coherentes y un anclaje aparentemente real, el escritor santanderino hace del escenario mexicano, en plena «contrarrevolución católica», la contrapartida «bulliciosa» del mundo tranquilo y provinciano santanderino; un mundo en el que el espacio aparece

²⁹ *Ibid.*

³⁰ R. Barthes, «L'effet de réel», *Communications*, vol. 11, 1968, págs. 84-89: El efecto de realidad ('effet de réel' en francés) ha sido teorizado por el semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980) y corresponde a «la carence même du signifié au profit du seul référent». En otras palabras, el efecto de realidad busca la adhesión del lector o lectora a la realidad del relato a través de «detalles concretos» que no tienen otra función que de darle la impresión que el texto describe, remite a la realidad mediante una relación directa y transparente entre el referente y el significante.

³¹ Á. Pombo, *ob. cit.*, contraportada.

en estrecha relación con el estado anímico, el contexto social y las aspiraciones casi novelescas de la joven. Por relacionarse con los rincones íntimos de la protagonista y con la sociedad a la que los personajes pertenecen, espacio y personaje forman una unidad indisoluble; lo cual demuestra que la función del espacio va más allá del simple telón de fondo.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G., *Poétique de l'espace*, París, PUF, 1961 (1.^a edición de 1957).
- BARTHES, R., «L'effet de réel», *Communications*, vol. 11, 1968, págs. 84-89.
- BOURDIEU, P., *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, París, Minuit, 1970
- FABRY, G., «La realidad incomprensible del acontecimiento. La guerra cristera según Álvaro Pombo», *La Revolución mexicana. Miradas desde Europa*, K. Vanden Berghe, Bruselas, Peter Lang, 2014, págs. 127-140.
- KREILKAMP, V., *The Anglo-Irish Novel and the Big House*, Nueva York, Syracuse University Press, 1998.
- LENQUETTE, A., «Álvaro Pombo», *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*, N. Noyaret, Berna, Peter Lang, 2011, págs. 49-74.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A., *Voces contemporáneas*, Barcelona, El Acantilado, 2004.
- MORA, R., «Pombo califica de "psicología-ficción" su nueva novela, *Una ventana al norte*», *El País*, Sección cultura, 4 de mayo de 2004. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2004/05/04/cultura/1083621605_850215.html> (Última consulta: el 15 de septiembre de 2015).
- PEINADO, J. C., «Contar la historia», *Revista de libros*, 1 de septiembre de 2004. Disponible en: <<http://www.revistadelibros.com/articulos/una-ventana-al-norte-de-alvaro-pombo>> (Última consulta: el 15 de septiembre de 2015).
- POMBO, Á., *Una ventana al norte*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- RYAN, M. L., «Space», *The living handbook of narratology*, P. Hühn et al., Hamburgo, Universidad de Hamburgo, párrafo 7. Disponible en: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>> (Última consulta: el 14 de septiembre de 2016).
- WOLF, W., *Description in Literature and Other Media*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

CAPÍTULO 57

Caminar al ritmo del pensamiento: el monólogo *in itinere* en *Tu rostro mañana* de Javier Marías

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

La plasmación del espacio en la novela no siempre adquiere una caracterización física y externa, sino que más bien asistimos a un proceso de *endofasia*¹ en tanto discurso en el interior del personaje. De manera espléndida Mijail Bajtin² expresó que el hombre en la Antigüedad, ante una imagen de carácter público animada por el *cronotopo externo*³, *revelaba una unidad entre el yo y su conciencia*. Sin embargo, el *flâneur* introspectivo Jaime Deza en *Tu rostro mañana*⁴ habita una ficción de soledad y silencio, en connivencia con un discurso alentado por el *cronotopo interno*, en razón de una creciente pérdida de la unicidad consustancial al personaje en la novela. De este modo, el discurso interior se pone al

¹ D. Cohn, *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978; E. Aznar Anglés, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona, EUB, 1996.

² M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 (1ª edición de 1975), pág. 288.

³ En Teoría de la Literatura, el término *cronotopo* ha sido aclimatado por Bajtin (1989) para dirimir un ámbito de reflexión sobre el espacio y el tiempo en las obras ficticias. En concreto, los conceptos de *cronotopo interno* y *cronotopo externo*, en tanto categorías diferenciales del hombre desde Grecia, configuran un lugar común en el seno de nuestra cultura literaria.

⁴ J. Marías, *Tu rostro mañana*, Barcelona, DeBolsillo, 2013.

servicio del hombre para sí, puesto que «este hombre para sí es el hombre de la soledad, del silencio. La existencia humana privada y solitaria pierde la unidad y la integridad producidas en el ámbito público»⁵. En palabras de Ortega y Gasset, «de pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos»⁶.

Sin que se invalide la aparición de calles y lugares que recorrerá el *flâneur*, el peso discursivo de «Adiós», la última sección que compone *Tu rostro mañana*, reposa sobre una «arquitectura mental»⁷ en la cual se aprecia una simultaneidad entre el acto de caminar y el oficio de ejercitar el pensamiento en la figura del narrador Jaime Deza. *Tu rostro mañana*, novela de prolijas conversaciones en espacios cerrados, ofrece en «Adiós»⁸ un contrapunto a esta configuración central mediante la técnica del monólogo *in itinere*, en la que la reflexión no se produce en estado de reposo sino de manera simultánea al acto reconfortante de caminar.

JAIME DEZA, UN *FLÂNEUR* INTROSPECTIVO

La tradición inaugural de la figura del *flâneur* que camina mientras monologa está enraizada en la novela simbolista francesa *Les Lauriers sont coupés* (1887) de Edouard Dujardin, obra en la que se origina la profundización en la conciencia de Prince, capaz de monologar mientras camina por las calles de París⁹. Pero a diferencia del monólogo *in itinere* ofrecido por Prince, como un espacio de remanso con las cavilaciones mentales que afloran durante su paseo parisino una tarde de abril, el ritmo trepidante del monólogo en la obra de Marías viene marcado por el espionaje y la persecución como patrones narrativos que exigen un tempo vertiginoso.

El antecedente de este episodio hay que buscarlo en varias escenas de inusitada violencia diseminadas en *Tu rostro mañana*. La primera de ellas sucede en una discoteca londinense, cuando el despreciable diplomático De la Garza se va con Manóia, la mujer de Tupra. Es entonces cuando tiene lugar un incidente en el baño de la discoteca: Tupra saca una espada y se dispone a decapitarlo, aunque finalmente no le quita la vida. En la segunda escena de violencia, Tupra —el

⁵ L. Beltrán Almería, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 191.

⁶ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 2001 (1.ª edición de 1925), pág. 79.

⁷ J. M. Pozuelo Yvancos, «*Tu rostro mañana* de Javier Marías: violencia, olvido y memoria», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, pág. 302.

⁸ *Tu rostro mañana* fue un proyecto progresivo que se fue fraguando a lo largo de unos cinco años en que se sucedieron las publicaciones de los distintos volúmenes: *Fiebre y lanza* (2002), *Baile y sueño* (2004), *Veneno y sombra y adiós* (2007).

⁹ E. Dujardin, *Han cortado los laureles*, Madrid, Alianza, 1973. Se ha manejado la citada edición española con traducción de Roberto Yahni y un prólogo de Valery Larbaud, si bien la primera edición francesa apareció en 1887 en *Revue Indépendante*.

jefe del MI6: servicio secreto británico— muestra a Jaime un vídeo de contenido despiadado con grabaciones archivadas por los servicios de información (el archivo de imágenes es un recurso al servicio del Estado, capaz de chantajear al individuo si fuera preciso). La novela, que en este punto logra inocular el veneno de la violencia a Deza, ofrece una reflexión sobre la autoridad moral del ser humano para realizar actos deleznable, así como sobre los límites coercitivos que el Estado ejerce sobre el individuo, en una disertación ética sobre la información y el conocimiento de la vida de los otros como mecanismos de poder que subyugan y asfixian al ser humano.

El interrogante en torno a la justificación de la violencia se sitúa como pórtico de la escena que Jaime Deza protagoniza junto a Custardoy en el tercer volumen de *Tu rostro mañana*. Deza regresa a Madrid y descubre —más bien sospecha, interpreta—, que su mujer Luisa tiene un amante, el pintor y falsificador de obras de arte Custardoy. Por el indicio de los moratones de Luisa, Deza llega a la conclusión —nunca probada— de que Custardoy le está haciendo daño. Para el cometido de alejar a Custardoy de la vida de Luisa, Deza traza un plan: perseguir a Custardoy por las calles de Madrid, esperarlo cerca de su apartamento para infundirle miedo y acaso terminar con su vida.

Es así como Deza se convierte en un *flâneur* introspectivo que recorre las calles de Madrid al tiempo que monologa: reflexiona sobre la existencia de Luisa, conjetura de forma hipotética sobre la vida de Custardoy y afloran del hontanar profundo un incesante fluir de asociaciones mentales y citas literarias. La simultaneidad de la acción de caminar y del ejercicio del pensamiento se entrecruza hasta forjar un mismo discurso interior en el que las calles, los rostros o la atmósfera de un día nublado constituyen un único tapiz, hermoso en su conjunto por la percepción visual y su trasunto mental como lugar ineludible. Es posible, por tanto, diferenciar tres estadios en el monólogo *in itinere*: espionaje, encuentro y adiós.

El espionaje se inicia cuando Deza camina hasta el apartamento de Custardoy, aguardando su llegada. En este sentido, «Veneno, sombra y adiós» —en concreto «Adiós»—, plasma una transición de la contemplación pasiva del narrador Deza como agente secreto o intérprete de vidas en el MI6, a la «intromisión en su destino»¹⁰ como intérprete en Madrid. En este episodio, en que se recupera al personaje de Custardoy ya presente en *Mañana en la batalla piensa en mí*¹¹ y *Corazón tan blanco*¹², el pintor y falsificador de obras de arte y, en el plano personal, amante de Luisa, la ex-mujer de Deza, ofrece una singularidad como «espía activo»¹³.

¹⁰ D. Ródenas de Moya, «Rostro completo: el tríptico de Javier Marías», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, pág. 73.

¹¹ J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Alfaguara, 1997 (1.ª edición de 1994), pág. 167.

¹² J. Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona, De Bolsillo, 2009 (1ª edición de 1992).

¹³ D. Ródenas de Moya, ob. cit., pág. 74.

El *flâneur* introspectivo y espía Jaime Deza habrá de averiguar la identidad y paradero de Custardoy, desatando contra él la violencia inoculada y aprendida de Tupra. Se trata, por tanto, de un pasaje de «trama detectivesca»¹⁴, marcado por la metamorfosis en el comportamiento de Deza, en aras del «deseo de proteger a su esposa» del amante Custardoy¹⁵. En el discurso interior, se plasma el recorrido por las calles de Madrid mientras Deza monologa («divisaba las cuatro esquinas que formaban Mayor y Bailén», «aparecería por el mismo camino que cuando lo había seguido, si había vuelto a ir al Museo del Prado»¹⁶):

Esperé. Esperé. Esperé. Fui de un lado a otro y del otro al uno, mis pasos hasta la escalera o mis pasos hasta las rejas, oteaba los cuatro ángulos y las ocho aceras, Custardoy podía venir del Viaducto o pasar bajo mis ojos, pegado a la Catedral o pegado al muro, podía llegar desde el Instituto Italiano o subir por la cuesta de la Vega desde el Parque de Atenas, yo sujetaba con fuerza la pistola bien oculta en mi bolsillo y en algunos momentos me dominaban los nervios, tenía una buena visión de todo pero eran demasiados frentes y debía cambiar sin cesar de atalaya¹⁷.

A través de estas figuraciones, Deza conjetura de forma hipotética acerca del itinerario que habría de seguir Custardoy. Pero todo está en su pensamiento: las palabras monologadas que se dirige a sí mismo y las que dirige al ausente y preterido falsificador de obras de arte. La soledad e impaciencia impregnan un discurso donde las referencias mentales se agolpan a medida que avanza el tiempo de la espera, sin tregua para su propia conciencia. El preludio al encuentro en la calle se inicia cuando Deza vislumbra a Custardoy —caminando hacia su estudio, deteniéndose en el semáforo de Bailén— y espía los pasos del amante de Luisa previniéndose de ser visto:

Custardoy no iba a la terraza sino a su estudio, había seguido recto y se había detenido en el semáforo de Bailén, yo ya sabía que cuando se le pusiera en verde sólo serían cuarenta y nueve pasos los que le separarían del portal de su casa y era allí donde debía encontrármelo, [...]. Me arriesgué a cruzar de acera [...]; lo vi echar a andar cuando se le pararon los coches, uno, dos tres, cuatro, cinco, me quedé unos instantes detrás de un árbol¹⁸.

El encuentro tiene lugar primero en la calle y se perpetúa mientras suben al apartamento. El itinerario espacial de los personajes llega al pensamiento de

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 74.

¹⁵ D. K. Herzberger, «La autoridad transformadora de la narración en *Tu rostro mañana*», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, pág. 196.

¹⁶ J. Marías, *Tu rostro mañana*, Barcelona, DeBolsillo, 2013, pág. 1079.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 1080.

¹⁸ *Ibíd.*, págs. 1082-1083.

Deza cuando ya están en el apartamento de Custardoy y no en la calle, es decir, cuando recorren el breve pasillo hasta llegar al salón.

Por su parte, la última sección (el adiós o despedida) se inicia cuando Deza sale del salón. Custardoy, en contraste, lo mira con odio, desciende por la escalera, coge un taxi y va a devolver la pistola. Luego camina por Madrid al tiempo que sigue monologando: por la Plaza de la Villa, donde ve la estatua del Marqués de Santa Cruz, «el Fiero turco en Lepanto»¹⁹, a raíz de la que incardina una reflexión sobre las razones para matar a un hombre. Ya en la Puerta del Sol sus pensamientos van cambiando: siente que Custardoy está fuera del cuadro, esto es, ya no supone una amenaza para su existencia.

EL OJO DE LA MENTE: LA CONCIENCIA PANÓPTICA

La expresión «ver con el ojo de la mente» plasma de forma simbólica la relación caminar-pensar como acciones contiguas. Pero para lograr que el ojo de la mente vea, es preciso que el narrador haya desarrollado una visión panóptica del mundo, la voluntad de alcanzar los mil ojos de Argos, o de ser una suerte de conciencia totalizadora capaz de abarcar el mundo en todos sus perfiles, ángulos y resquicios. En este sentido, la pulsión escópica en la literatura hispánica contemporánea dibuja una lúcida cartografía de la mirada²⁰.

A este respecto, el cuadro *Las edades y la muerte* del pintor Hans Baldung Grien, que el narrador ve en un pasaje previo de la novela en el que Deza sigue a Custardoy por las salas del Museo del Prado, es el origen del pensamiento simultáneo al oficio de caminar en el espionaje a Custardoy. La visita al museo, como ya lo había hecho en una escena homóloga el narrador innominado de *Todas las almas*²¹ al entrar en el Ashmolean, museo arqueológico de Oxford, funciona como acicate de su obsesión enfermiza por seguir los pasos, esta vez no de Clare Bayes, su padre y su hijo, sino de Curstardoy, el falsificador de obras de arte que, al convertirse en el amante de Luisa, ha venido a ocupar la existencia pretérita de Jaime, su rostro del pasado, su fantasmagoría imposible.

Jaime Deza no visita el Museo del Prado para admirar *Las edades y la muerte*, sino para analizar el rostro de Custardoy, en un pasaje impregnado de esa atmósfera de la contemplación exacerbada en que la mente ha llegado a una hipertrofia de sus capacidades perceptivas. El mencionado cuadro de Baldung Grien, reproducido en la novela²², introduce el curso de asociaciones mentales al asimilar la potestad de tener la pistola a la Muerte del cuadro. Deza sostiene

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 1121.

²⁰ S. Lakhdari, Sadi e I. Enache (coord.), *Voir, se voir, être vu. La pulsion scopique dans la littérature hispanique contemporaine*, París, Indigo, 2014.

²¹ J. Marías, *Todas las almas*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992 (1ª edición de 1989), pág. 212.

²² J. M. Pozuelo Yvancos, «Las edades y la muerte. Sobre *Tu rostro mañana* 3. *Veneno y sombra y adiós* de Javier Marías», *Revista de Occidente*, núm. 319, Madrid, 2007.

el reloj como la Muerte en el cuadro y puede decidir el destino de Custardoy si decide matarlo: «Yo era el dueño del tiempo y lo encaminaba hacia arriba, él trataba de detener la arena hablando, o el agua, es así como tantos han intentado el aplazamiento y salvarse, en vez de estar callados»²³. Con la pistola en el bolsillo, Jacques Deza se siente con una superioridad moral para asesinar a Custardoy, al hombre que según figuraciones del narrador, comparte la existencia de su ex-mujer Luisa y a la que podría estar dañando, si bien no posee otra certeza más que el indicio de un moratón en el ojo. Como otros intérpretes que «no celebran juicios ni reúnen pruebas sino que resuelven problemas»²⁴, la capacidad de penetración e introspección dota a Deza de una innegable perspicacia para ver los rostros del mañana.

PSICOANALOGÍAS, CITAS, DISCURSOS IMAGINARIOS

Si en *Tu rostro mañana* el caminante o *flâneur* se singulariza por su actividad interior, marcada por el curso del pensamiento, el espacio de asociaciones mentales raya lo enfermizo. El pensamiento es siempre exacerbado en la prolija y profusa tarea de imaginar, de figurarse pasajes de las vidas de otros que no se sostienen sino como meras hipótesis o conjeturas, miradas lanzadas al abismo en una vertiginosa caída en la incertidumbre. Pero el hecho de no saber con certeza, lejos de rozar la sombra que precede al escepticismo, funciona como una acuciante iniciativa: es la llama prendida y alzada por la curiosidad, el magma multiforme de los rostros del mañana.

Las psicoanalogías, en palabras de Dorrit Cohn²⁵, son utilizadas para describir un instante mental como un fenómeno de acercamiento a la conciencia. El pensamiento de Deza, analógico, divagatorio y altamente asociativo, viene trenzado de asociaciones mentales, psicoanalogías y citas en un discurso interior entrecomillado. Jaime Deza piensa con la intuición y el presentimiento previo a cualquier orden racional, en una suerte de «pensamiento azaroso y superfluo», «de la duda o el capricho o un estúpido arranque, una asociación inoportuna de los volubles recuerdos»²⁶.

El ejercicio de monologar en recorrido, mientras Jaime Deza pasea por Madrid o aguarda la llegada de Custardoy, plasma sensaciones, percepciones e imágenes que pueden coexistir en la mente de manera inconclusa, como divagaciones azarasas o invocaciones ficticias a personas ausentes: «También yo podía decirles a Luisa y a Custardoy mentalmente, y decirme a mí mismo mientras caminaba: “No presumas que soy lo que fui. He dicho adiós a mi antiguo yo. Llevo una

²³ J. Marías, *Tu rostro mañana*, ob. cit., pág. 1085.

²⁴ *Ibid.*, pág. 1090.

²⁵ D. Cohn, ob. cit., pág. 43.

²⁶ J. Marías, ob. cit., pág. 1112.

pistola y encierro peligro, ya no soy quien jamás dio miedo a nadie sabiéndolo, sino que no soy lo que soy, como Yago, o estoy empezando a no serlo»²⁷.

El narrador Deza acoge las palabras de distintas obras de Shakespeare²⁸. De manera concreta, cita y asimila a su existencia pasajes del *Enrique IV* en una reflexión interna, monologada, que aflora desde el hontanar de su mente mientras camina y aguarda la llegada de Custardoy. El curso de asociaciones mentales termina con unos versos de la canción de Laredo, que sirven para poner en la pista al lector sobre las intenciones de Deza: quiere infundir miedo a Custardoy, no matarlo; quiere que Custardoy desaparezca de la vida de Luisa y que no mencione nada de ese encuentro: «Pero ni una palabra de todo esto mencionarás, por favor, cuando otros te pidan escuchar mi historia» («But please not one word of all this shall you mention, when others should ask for my story to hear»)²⁹.

Deza no se atreve a ser mano ejecutora, a prefigurar rostros de mañana, a truncar vidas ajenas, a segar destinos como la muerte del cuadro de Baldung Grien con el reloj de arena, decidiendo la hora. Evoca a este respecto el verso de T. S. Eliot «do I dare disturb the universe?» en «The Love Song of J. Alfred Prufrock», que se prolonga como *leitmotiv* y enhebrado simbólico hasta «Veneno y sombra y adiós»³⁰. El verso de Eliot funciona como una imprecación o pregunta interna dirigida a sí mismo: ¿Me atrevo a perturbar y modificar el universo, el mundo con mis actos?

Aunque un motivo fundamental por el que Deza deja con vida a Custardoy pueda buscarse en su negativa a «unir su rostro al de los hombres que a lo largo de la historia han matado»³¹, existen más razones derivadas de su mente enferma, de su visión panóptica del mundo y de su hipertrofiada percepción, que llega a encontrar parecidos siniestros en personas ajenas en distintas latitudes (el parecido de Custardoy con su vecino, el bailarín londinense), así como la falta de pruebas acerca de los moratones de Luisa, que según ella afirma no son sino el resultado de juegos sexuales (comportamiento masoquista). Junto a estas razones pueden encontrarse otras, como el sentido de la responsabilidad de Deza o las asociaciones mentales del discurso citado de Shakespeare, pues no quiere

²⁷ *Ibíd.*, pág. 1079.

²⁸ En «Cito a menudo para mis adentros»: citas y alusiones en *Tu rostro mañana* de Javier Marías», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 303-366. A. Iriarte ha desgranado el compendio de citas y alusiones que componen *Tu rostro mañana*: «Yo no soy lo que soy», *Othello*, I, v, v. 66: «I am not what I am»; la idea del rostro mañana, que alude a King Henry IV, Part 2; II, 2 12-14: «What a disgrace is it to me remember thy name! Or to know thy face tomorrow!»; la idea del plomo que pesa sobre el alma, aludiendo a King Richard III, V, 3, v. 153: «Let us be lead within thy bosom, Richard».

²⁹ J. Marías, *ob. cit.*, pág. 1119.

³⁰ A. Grohmann, «La literatura como paradoja», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, pág. 166.

³¹ R. Martín, «La lección de Alan Marriott. Sobre los nexos nefastos y las parejas espantosas en *Tu rostro mañana*», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, pág. 277.

imitar el modelo —evocado mentalmente— del *Ricardo III*. Pero sobre todas ellas, Jaime Deza rehúye alinear su rostro de mañana entre aquellos hombres que traicionaron o decidieron el destino de los hombres. Más que ser mano ejecutora, busca infundir miedo a Custardoy para que se aleje de Luisa. Aunque queda fuera del pasaje analizado, su objetivo se cumple, tal como se constata con la llamada que Deza escucha cuando días después visita a su esposa y descubre que Custardoy ha abandonado Madrid.

Ni con la potestad moral para erigirse como asesino, ni con la inocencia de la víctima que define al verdugo, Jaime Deza vive en el trecho de sus pensamientos. Su capacidad asociativa exacerbada es el mal que aqueja su destino. El espionaje, las hipótesis nunca constatadas o el presentimiento del desastre actúan como sinergias de un enhebrado tan complejo y extenso como el mundo.

CONCLUSIONES

En tanto que el espacio de la mente llega a absorber la esfera de significación de un sujeto vagando (caminando, persiguiendo, espionando) entre mil cavilaciones, la proeza verbal del monólogo *in itinere* radica en la isocronía entre el tiempo del pensamiento y el tiempo del paseo. Desde estas coordenadas, Jaime Deza se define como un ser pensante cuyo discurso se fragua en el instante mismo del pensar, en la tensión discursiva de un monólogo que ofrece una vívida reflexión de manera simultánea al acto de caminar. El monólogo transcurre *in mediam mentem*, sin posibilidad de que asideros racionales —cualesquiera que sean— coarten o cercenen un discurso libérrimo.

El narrador de *Tu rostro mañana* tiene a gala el arte del pensamiento que aflora de manera simultánea al oficio de caminar. El camino que recorre Deza persiguiendo a Custardoy con una pistola por las calles de Madrid, aparece adornado de citas y referencias intertextuales, psicoanalogías o figuraciones ficticias, en las que en virtud de una mente asociativa y obsesiva, se trazan los itinerarios de su propio devenir mental. En síntesis, se aprecia una nueva modulación del espacio en las letras hispánicas, en una suerte de discurso interior donde los pasos del caminante, del *flâneur* introspectivo Jaime Deza, van pautados por el ritmo del pensamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR ANGLÉS, E., *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*. Barcelona, EUB, 1996.
- BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 (1ª edición de 1975). Traducción española de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra.
- BELTRÁN ALMERÍA, L., *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.

- COHN, D., *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978.
- DUJARDIN, E., *Han cortado los laureles*, Madrid, Alianza, 1973.
- GROHMANN, A., «La literatura como paradoja», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 161-169.
- HERZBERGER, D. K., «La autoridad transformadora de la narración en *Tu rostro mañana*», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 189-201.
- IRIARTE, A., «“Cito a menudo para mis adentros”: citas y alusiones en *Tu rostro mañana* de Javier Marías», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 303-366.
- LAKHDARI, S. y ENACHE, I. (coord.), *Voír, se voir, être vu. La pulsion scopique dans la littérature hispanique contemporaine*. París, Indigo, 2014.
- MARÍAS, J., *Corazón tan blanco*. Barcelona, De Bolsillo, 2009 (1ª edición de 1992).
- *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid, Alfaguara, 1997 (1ª edición de 1994)
- *Todas las almas*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992 (1ª edición de 1989).
- *Tu rostro mañana*. Barcelona, De Bolsillo, 2013.
- MARTÍN, R., «La lección de Alan Marriott. Sobre los nexos nefastos y las parejas espantosas en *Tu rostro mañana*», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 269-282.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 2001 (1.ª edición de 1925).
- POZUELO YVANCOS, J. M., «Las edades y la muerte. Sobre *Tu rostro mañana* 3. Veneno y sombra y adiós de Javier Marías», *Revista de Occidente*, núm. 319, Madrid, 2007.
- «*Tu rostro mañana* de Javier Marías: violencia, olvido y memoria», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 283-302.
- RÓDENAS DE MOYA, D., «Rostro completo: el tríptico de Javier Marías», *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*, Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, págs. 67-75.

CAPÍTULO 58

El espacio como *trampa fantástica* en la narrativa de José María Merino

LUIS MIGUEL ROBLEDO VEGA
Universidad de Cádiz

UNA NUEVA CONCEPCIÓN DE LA LITERATURA EN LENGUA ESPAÑOLA
DESDE LOS AÑOS 80 HASTA LA ACTUALIDAD

A partir de los años 80, y tras la desaparición en 1975 del Franquismo y el inicio de la Transición, no solo tendrán lugar cambios en la sociedad, sino también en la propia literatura en lengua española, surgiendo una generación de escritores que, alejados de las ataduras de una literatura comprometida y de corte social, buscarán nuevos aires de libertad a la hora de concebir la actividad literaria. Como bien indica Nuria Carrillo «los narradores de los 80 se saben libres y plurales. A diferencia de lo ocurrido en la posguerra, al escritor de hoy ya no le pasa factura ni la ética ni la estética. El canon lo marcan sus propias obsesiones individuales»¹.

Es importante reseñar en esta introducción el cambio producido en la literatura durante la postmodernidad. Para empezar a ahondar en esta cuestión, hemos de observar el mundo como un problema ontológico, lo que implica una nueva visión de la realidad como entidad frágil y quebradiza en todos sus aspectos; por lo que, si observamos la literatura como un reflejo de la realidad, esta, por ende, también será algo frágil y quebradizo. Como expresa Pilar Lozano Mijares, la

¹ N. Carillo, *El cuento literario español en la década de los 80*, Madrid, FIDESCU, 1997.

nueva novela «mimetiza mundos que son inestables ontológicamente, mundos que obligan al lector a preguntarse qué es la realidad mediante instrumentos estéticos que coadyuvan a esta desestabilización ontológica»².

Así, un género antes marginado en la literatura española, como es la literatura fantástica, cobrará una mayor relevancia a raíz de ese carácter inestable de la realidad en la que habitamos, ya que «los cuentos fantásticos sirvieron como instrumento de análisis para auscultar los mecanismos de opresión que atenazan al hombre en la era del progreso, los mass-media y la cultura de masas»³.

Con este auge de la literatura fantástica en las letras españolas también cambiará la posición del lector, pues en este nuevo tipo de literatura «los lectores no evalúan la posibilidad lógica de las proposiciones que encuentran en los textos literarios a la luz del mundo real, sino que abandonan dicho mundo real y adoptan temporalmente la perspectiva ontológica de la obra literaria»⁴.

David Roas aporta su propia visión acerca de este cultivo y normalización de la literatura fantástica, según la cual el primero de los factores que lo explican tiene que ver con

La importante transformación que se produce en la narrativa española a principios de los años 80, manifestada en tres ámbitos esenciales: el cambio de actitud respecto al género cuento; la reivindicación de la fantasía y la imaginación frente al realismo social y testimonial; y lo que podríamos denominar la recuperación del gusto de narrar, un tanto olvidado por el experimentalismo de la década anterior⁵.

Otro de los principales factores que influirán en este auge de lo fantástico en la literatura española será la dificultad planteada por el propio término *realismo*, como bien indica Darío Villanueva en su obra *Teorías del Realismo*, de la que citaremos el siguiente fragmento:

No menor distancia que entre el realismo literario construido desde el pensamiento platónico y el fundamentado en la concepción aristotélica del mundo, habrá entre una *mimesis* conforme a planteamientos lingüísticos como el que acabamos de citar y aquella otra que, al modo del Wittgenstein posterior para el que ya no existen significados esenciales sino siempre relativos, deseche la idea de las palabras como imágenes transparentes y les conceda, por el contrario, plena capacidad para crear por sí mismas, por su rendimiento interno y su combinatoria o «juegos del lenguaje», el mundo del que nos hablan⁶.

² P. Lozano Mijares, *La novela postmoderna española*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pág. 156.

³ N. Carrillo, ob. cit., pág. 114.

⁴ P. Lozano Mijares, ob. cit., pág. 158.

⁵ D. Roas, «La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género», *Ínsula*, núm. 765, Madrid, 2010, pág. 4.

⁶ D. Villanueva, *Teorías del Realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pág. 28.

Esta idea del lenguaje, y por ende, del mundo como un juego estipulada por Wittgenstein, nos servirá como introducción para entender el carácter lúdico que presenta la nueva literatura fantástica española de la postmodernidad, transformando así la realidad, que el lector toma como referente, en una entidad caótica y subversiva, que, como ocurre con el lenguaje, carece de transparencia y puede presentar formas múltiples y diversas, así como situaciones de todo tipo, incluidos acontecimientos que podemos catalogar como fantásticos.

En lo que a realidad y concepción del mundo se refiere, también es de vital importancia hacer referencia a la denominada *Teoría de los mundos posibles*, sin la que no sería posible concebir la nueva literatura fantástica de este siglo. Tomás Albaladejo, ampliando una teoría anteriormente expuesta por Saul A. Kripke, reflexionará sobre la importancia de esta cuando es aplicada al mundo literario:

La teoría de los mundos posibles se presenta como una forma de explicación de la realidad, ampliamente entendida esta, pues de ella forman parte tanto el mundo real efectivo, objetivo, como los mundos alternativos de este, estando configurada esta explicación sobre los sujetos que experimentan esa realización en sus diferentes secciones y posibilidades⁷.

Tal y como indica Albaladejo, tanto el mundo real efectivo como todos aquellos mundos alternativos que le rodean formarían parte de una misma entidad. Este esquema de mutlirealidades caóticas, múltiples y lúdicas, será el que veremos en los escritores del denominado Grupo Leonés al que pertenece José María Merino.

EL GRUPO LEONÉS Y JOSÉ MARÍA MERINO

Para entender la nueva concepción del paisaje español de la narrativa contemporánea es necesario referirse al denominado Grupo Leonés, formado por escritores como José María Merino, Luis Mateo Díez, o Juan Pedro Aparicio entre otros. Este conjunto de autores tendrá como principal seña de identidad una concepción mágica y fantástica del Norte español. De este modo, zonas como Galicia o León, servirán para localizar los más variados fenómenos sobrenaturales, tales como apariciones, alteraciones espacio temporales, o el famoso doble o *Doppelgänger*⁸.

Si tenemos en cuenta que la postmodernidad concibe el espacio como un simulacro que pasa de ser un referente de la memoria y la experiencia, a ser un elemento que lo deconstruye, congelando el tiempo en un presente plano y

⁷ T. Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, pág. 76.

⁸ Este tema es bastante recurrente en la narrativa de José María Merino, siendo, como en ocasiones ha indicado el propio autor, una de sus principales obsesiones.

eterno, comprenderemos la intención de estos escritores a la hora de situar sus historias.

Abriendo las fronteras del espacio urbano, el paisaje rural leonés sirve muchas otras veces de marco ambiental perfectamente reconocible. Es esta una elección estética y también moral, una deuda con su memoria personal, como territorio del que extraen la mayoría de las obsesiones que pueblan su literatura. Es además, una geografía idónea para sus incursiones fantásticas⁹.

Teniendo en cuenta que la escritura de estos autores se concibe a partir de su compromiso con la tradición oral, sumándole a ello la recuperación de la narratividad, nos encontramos ante «un acto de revelación de lo real y... un ejercicio de estímulo y descubrimiento de lo misterioso y maravilloso de la realidad gracias al poder de la palabra creadora»¹⁰.

Arcadio López Casanova, al referirse a estos autores, afirma lo siguiente:

El relieve en el relato de ámbitos terruñeros o ciudad de provincias con todos sus rituales sociales, la incorporación de motivos folclóricos, elementos de la narrativa popular y oral y la presencia de un complejo imaginario mítico, dando al relato un carácter simbólico; y la presencia recurrente de la fantasmaticidad como esencia¹¹.

José María Merino, nacido en A Coruña, vivió durante su adolescencia en León, y actualmente reside en Madrid, por lo que estos tres territorios son sus lugares de referencia para concebir las diversas historias fantásticas que pueblan la mayor parte de su narrativa. Este autor concibe lo fantástico como una cuestión de límites entre lo posible y lo imposible, encontrándose muchas de sus historias determinadas por una confrontación entre órdenes de la realidad, ya sean realidad y ficción, sueño y vigilia, o presente y pasado.

Eduardo Larequi afirma lo siguiente cuando se refiere a la producción narrativa de Merino: «nadie mejor que Merino sabe convertir la literatura en una realidad paralela fabricada con palabras y en vía de acceso a mundos hermanados con el sueño y la memoria, universos imaginarios dispuestos a intervenir en la realidad superficial y mutilada que captan nuestros sentidos»¹².

⁹ N. Carrillo, *Ensayos sobre narrativa actual. Narradores castellano leoneses*, Universidad de Burgos, Burgos, 1997, pág. 14.

¹⁰ M. Brizuela, «Leer a los leoneses», *La estética de la realidad*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, 2000, pág. 57.

¹¹ A. López Casanova, «Mundo fantástico, imaginario mítico y simbolización (Claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)», *El relato fantástico. Historia y sistema*, Ediciones Colegio de Salamanca, Salamanca, 1998, págs. 183-184.

¹² E. Larequi García, «Sueño, imaginación, ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino», *ALEC* núm. 13, 1988, pág. 225.

Esther Cuadrat argumenta que Merino «lleva hasta las últimas consecuencias la idea de la realidad como una suma de elementos objetivos y subjetivos, reales e imaginarios»¹³. Germán Gullón destaca de este «la capacidad de adherionar el ámbito de lo soñado, del ensueño, al propio de la realidad»¹⁴.

A todo esto hemos de añadir, por supuesto, la propia valoración de José María Merino a la hora de concebir la literatura fantástica:

Toda la realidad que nos rodea proviene de la acción de lo imaginario sobre el mundo natural. Mas la ficción literaria es una realidad más sutil, y, si me lo permiten, menos violenta, ya que no trabaja con la materia física sino con algo tan inaprensible y blando como son las palabras¹⁵.

Tras estas valoraciones, analizaremos dos cuentos del escritor leonés, ambos pertenecientes a su última antología, *La trama oculta* (2014).

«EL PEREGRINO» Y «MÁS ALLÁ DEL ESTANQUE»: DOS EJEMPLOS DE TRAMPA FANTÁSTICA

Los dos cuentos que analizaremos pertenecen a la última antología publicada por José María Merino, *La trama oculta* (2014), en la que el autor leonés ha querido realizar una miscelánea de relatos, entre los que encontramos una primera división llamada «De este lado», compuesta por relatos de índole realista; un segundo tipo de relatos con el nombre «De aquel lado», en el que encontramos relatos que pueden ser etiquetados bajo ese complejo concepto que es el de lo fantástico, y en el que encontramos los dos relatos de los que vamos a ocuparnos a continuación; y una última sección dedicada al mundo de los minicuentos, con el nombre de «Silva mínima».

«El peregrino», es un cuento ambientado en el Camino de Santiago, caracterizado por su carácter mágico y por sus numerosas leyendas. Basándose en su propio conocimiento, y reviviendo su infancia, Merino creó esta historia, como bien indica en la introducción de la misma:

Mi abuelo paterno, que provenía de un pueblo de la ribera del Esla, construyó un pequeño pero curioso edificio racionalista, para una especie de «albergue rural» de la época, justo al borde del Camino de Santiago, muy cerca de León. Creo que fue mi abuelo el primero que me habló de la Vía Láctea, como si fuese un elemento tan cercano y accesible como los chopos que flanqueaban la

¹³ E. Cuadrat, «José María Merino: la literatura como doble», *Cuadernos de narrativa. José María Merino*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2005, págs. 95-117.

¹⁴ G. Gullón, «La fantasía que explora los mundos posibles: José María Merino, *El viajero perdido* (1990)», *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, Madrid, Edilesa, 2000, pág. 122.

¹⁵ J. M. Merino, «La materia de las palabras», *El País*, 23 de diciembre de 1986, pág. 35.

carretera. Tal vez yo he heredado de él cierto relativismo cósmico a propósito del lugar que ocupamos tanto en la Tierra como en el universo¹⁶.

Es bastante reseñable que antes de empezar el cuento, el propio Merino nos haga partícipes de su «relativismo cósmico», es decir, de su desconfianza y escepticismo acerca de las leyes que rigen nuestro universo, con lo que podemos inferir la temática del relato que nos ocupa.

Este breve relato nos presenta la historia de José Mari, trasunto del propio Merino, cuya presencia es requerida por su abuelo, que se encuentra al borde de la muerte. Una vez llega, rememoran juntos una extraña experiencia que vivieron durante la niñez de José Mari, concretamente la aparición de un extraño personaje ataviado con ropajes de épocas pasadas y cuya irrupción provoca estupor en el niño y en su abuela al principio, y posteriormente en el abuelo, que trató de dar una explicación lógica al suceso. El relato comienza con una referencia clara a la infancia del propio Merino tal que así:

Mi abuelo era de origen campesino, pero había pasado algunos años en el seminario y otros en el extranjero, y sus viajes lo habían hecho descubrir algunos horizontes inusuales. Por ejemplo, la casa estaba diseñada con arreglo a ciertos patrones racionalistas, de arquitectura de vanguardia, «porque hay que estar con los tiempos», aseguraba él; además, se alzaba a la orilla del Camino de Santiago, pero como he contado en otra ocasión, mi abuelo, la primera que me lo dijo, una noche sin luna, en vez de señalar a la carretera señaló el rastro blanquecino de la vía láctea, dándome una idea muy peculiar tanto del emplazamiento del edificio como de la estimación que a mi abuelo le merecían las dimensiones del cosmos¹⁷.

Rosalba Campra señala como función propia de lo fantástico «la adhesión de la ilusoria realidad del texto al mundo del lector mediante mecanismos de verosimilitud que crean una correspondencia entre el mundo de la ficción y la experiencia concreta»¹⁸. Así, el hecho de que la acción se sitúe en una zona que el lector puede reconocer y tomar como referente como es la zona en la que se encuentran unidos León y el Camino de Santiago, aporta veracidad al relato. Como bien indica Nuria Carrillo «en el caso de la primera persona, al concurrir voz y visión, personaje y narrador, tal verdad ya no se presupone: se pueden falsear los hechos con el fin de preservar intereses particulares. Para neutralizar esta posibilidad, se recurre, a veces, a una actitud testimonial»¹⁹.

La descripción del peregrino encontrado por José Mari y su abuelo también aporta veracidad a la historia:

¹⁶ J.M. Merino, *La trama oculta*, Páginas de Espuma, Madrid, 2014, pág. 133.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 137.

¹⁸ R. Campra, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, pág. 176.

¹⁹ N. Carrillo, *ob. cit.*, pág. 153.

El resto de sus pertenencias consistía en una pequeña capa y un sombrero, también de cuero grueso, un largo bastón con un extremo rematado por una pieza picuda, una gran calabaza seca, con algo de agua dentro, y un zurrón. Cosida al ala del sombrero mediante cuatro agujeritos, había una gran concha de vieira [...] Otra cosa rara: hablaba un idioma muy particular, una especie de francés, dijo el abuelo, que intentaba comunicarse con él hasta que descubrió que podían hablar en latín²⁰.

Las vestimentas del misterioso personaje nos llevan a épocas pasadas, esto se explica mediante la confluencia de pasado y presente como uno de los temas principales de la narrativa fantástica postmoderna.

Más adelante descubriremos la identidad del misterioso peregrino: «Ahí lo tenéis, el mismísimo Aymerich Picaud, que está componiendo el *Iter pro peregrinis ad Compostellam*. ¿Nonne, Aymerich? El peregrino sonrió a su vez, y nos saludó varias veces con la cabeza»²¹. Esto supone una yuxtaposición conflictiva de los órdenes de la realidad²², pues pasado y presente confluyen como uno solo, siendo Picaud una representación materializada del pasado.

Sin embargo, lo más revelador tiene lugar al final del relato, pues tras tratar de aportar José Mari una explicación «lógica» al extraño suceso, sucede lo siguiente: «Estábamos solos, pero en el bolsillo derecho del pantalón sentí de repente el tacto de una mano, que parecía acariciar ese dinar de oro del peregrino que el abuelo me regaló y que siempre llevo conmigo»²³. De este modo se hacen visibles los denominados «silencios de lo fantástico» de los que hablaba Rosalba Campra, pues se produce un vacío de información, ya que desconocemos qué o quién ha palpado la moneda que guarda José Mari en el bolsillo. También es importante destacar la figura del protagonista como narrador y como cesura, tal y como indicaba Bellemin Noël²⁴.

El siguiente relato, «Más allá del estanque», se encuentra situado en el Madrid actual, concretamente en el parque de El Retiro; en él, un hombre regresa a la ciudad y sufre un accidente durante el viaje, por lo que presenta cierta confusión debido a su estado. Será durante un paseo en por el famoso parque madrileño cuando la trampa fantástica le rodee.

Es bastante importante señalar que el parque se relaciona con la niñez, es por ello que al comienzo del relato se hace referencia a la infancia del protagonista. Pero aún más reseñable es la incorporación de dos figuras que permiten identificar al parque, que son la gitana y el gaitero, que apuntan a una mayor identificación del lector con el lugar:

²⁰ J. M. Merino, ob. cit., págs. 140-141.

²¹ *Ibid.*, pág. 142.

²² D. Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011, pág. 157.

²³ J. M. Merino, ob. cit., pág. 145.

²⁴ J. Bellemin Noël, «Notas sobre lo fantástico», *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, pág. 125.

En la pequeña glorieta, antes del paseo que se alarga junto al estanque, una gitana con un ramito de romero anudado a la cintura le estaba leyendo la mano a un viandante. El hombre se alejó por fin, ensimismado, y él llegó hasta la gitana en un impulso repentino y extendió una mano, pidiéndole que se la leyese: «Quiero saber si voy a conservar mi empleo». La gitana le cogió la mano y lo miró a los ojos con intensidad: «Ella te quiere mucho, mucho. Ha sido muy feliz contigo», afirmó²⁵.

Finalmente es necesario hacer referencia al final del relato:

En alto del pedestal, muy por encima de las cabezas monstruosas cuyas bocas vierten el agua, estaba la escultura habitual, la masa oscura del Ángel Caído mirando al cielo con dolorosa impotencia, en las piernas enredada la serpiente. Permaneció inmóvil contemplando esa figura retorcida. De repente la figura se animó, se puso en pie despacio, lo miró mientras aleteaba levemente, y la serpiente se fue desenroscando de sus piernas y comenzó a descender por el pedestal²⁶.

El relato finaliza con el protagonista huyendo mientras observa la poca importancia de su despido y mientras grita el nombre de Olga, posiblemente su compañera sentimental. Como bien indica el propio Merino «la memoria tiende a ser engañosa e irradiar también formas y figuras terribles e insospechadas, e incluso imposibles para nuestra razón»²⁷. Así, un lugar tan inocente e infantil como puede ser un parque, se encuentra con un elemento que irrumpe en él con fuerza y lo transgrede, en este caso la estatua del Ángel Caído, símbolo de corrupción y mal, de modo que el protagonista se encuentra inmerso en una pesadilla que, no llegamos a saber con certeza si es realidad, ensueño, o una alucinación debida a las secuelas producidas por su accidente.

CONCLUSIÓN

Mediante nuestro análisis damos cuenta una vez más de la importancia del espacio a la hora de concebir lo fantástico, pues al ser lugares fácilmente identificables por el lector, como pueden ser el Camino de Santiago, o El Retiro, la participación de este en el acontecimiento fantástico es mayor. Si añadimos el cambio que tiene lugar en la narrativa posmoderna, en la que el espacio no es sino un simulacro de una realidad en la que nada es verdadero y todo es posible, encontrando múltiples posibilidades, y presentándose el mundo real como un

²⁵ J. M. Merino, ob. cit., pág. 246.

²⁶ *Ibid.*, pág. 247.

²⁷ J. M. Merino, «La impregnación fantástica: una cuestión de límites», *Ficción continua*, Seix Barral, Barcelona, 2004, pág. 91.

problema ontológico, en el que la certeza no existe; descubrimos un paisaje español quebradizo y frágil como la propia existencia, que Merino ha sabido configurar hábilmente al unirlo con su propia experiencia, que, sumada a los numerosos acontecimientos fantásticos que en ella tienen lugar, como son en este caso las alteraciones espacio temporales y la animación de figuras inertes, nos presentan espacios referenciales en los que el lector se sumerge, participando en la trampa fantástica, aceptando así una realidad lúdica, múltiple, y caótica, que, paradójicamente, el autor leonés ha sabido ordenar convirtiéndola en un juego cuyo rol principal cumplimos nosotros, los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles y la macroestructura narrativa*, Murcia, Universidad de Alicante, 1986.
- BELLEMIN NOËL, J. *et. al.*, «Notas sobre lo fantástico», *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, pág. 125.
- BRIZUELA, M., «Leer a los leoneses», *La estética de la realidad*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, 2000, pág. 57.
- CARRILLO, N., *El cuento literario español en la década de los 80*, Madrid, FIDESCU, 1997.
- *Ensayos sobre narrativa actual. Narradores castellano leoneses*, Madrid, Universidad de Burgos, 1997.
- CAMPRA, R. *et. al.*, «Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión», *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, págs. 153-191.
- CUADRAT, E. *et. al.*, «José María Merino: la literatura como doble», *Cuadernos de narrativa. José María Merino*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs. 95-117.
- GULLÓN, G. *et. al.*, «La fantasía que explora los mundos posibles: José María Merino, *El viajero perdido* (1990)», *Aproximaciones al mundo narrativo de José María Merino*, Madrid, Edilesa, 2000, págs. 121-135.
- LÓPEZ CASANOVA, A. *et. al.*, «Mundo fantástico, imaginario mítico y simbolización (Claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)», *El relato fantástico. Historia y sistema*, Ediciones Colegio de Salamanca, Salamanca, 1998, págs. 183-184.
- MERINO, J. M., «La materia de las palabras», *El País*, 23 de diciembre de 1986, pág. 35.
- «La impregnación fantástica: una cuestión de límites», *Ficción continua*, Seix Barral, Barcelona, 2004, págs. 85-97.
- *La trama oculta*, Páginas de Espuma, Madrid, 2014.
- ROAS, D., «La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género», *Ínsula*, núm. 765, Madrid, 2010, págs. 3-6.
- *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011.
- VILLANUEVA, D., *Teorías del Realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

CAPÍTULO 59

Espacios imaginarios y personajes en la construcción de atmósferas narrativas en Espido Freire

SAMUEL RODRÍGUEZ

Université Paris-Sorbonne

Crítica y lectores coinciden en que la habilidad literaria más importante de Espido Freire (Bilbao, 1974) es la creación de espacios narrativos y personajes¹. En esta línea, comprendemos mejor los títulos de sus novelas: *Irlanda* (1998) o *Melocotones helados* (1999), inicialmente titulada *El secreto de Elsa*, aluden a los nombres de los personajes. *Donde siempre es octubre* (1999), llamada en principio *Oilea*, así como *Nos espera la noche* (2003) —cuyo título previo a la publicación era *En Gyo-maendrod*— hacen referencia a los espacios en los que se desarrollan. Sus últimas novelas, *Soria Moria* (2007) y *La flor del norte* (2011) apuntan respectivamente al espacio y a la protagonista, la princesa Cristina de Noruega e infanta de Castilla.

Íntimamente relacionada con la creación de espacios y personajes, la atmósfera narrativa se establece como una asociación de ambos a través de la perspectiva del narrador. Anderson Imbert señala que la atmósfera tiene que ver con la localización en un lugar y fecha determinados². En Espido Freire destacamos preci-

¹ Á. García Galiano, «La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio: Espido Freire», *Bilbao. El espacio lingüístico. Simposio 700 Aniversario*, A. Elejabeitia Ortuondo, J. Otaegi et al. (eds.), Bilbao, Universidad de Deusto, 2002, pág. 456. La propia autora reconoce su habilidad para la creación de atmósferas: «Creo que estoy bien dotada para crear atmósferas, y para lo que es la narración en todas sus vertientes» (F. Linares, «La escritora Espido Freire conversa con el periodista Félix Linares», *El correo digital*, 10-5-2003).

² E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992 (1.ª ed. de 1979), pág. 87.

samente la ausencia de referencias espaciales concretas. En cuanto a los nombres, con frecuencia resultan inventados o extranjeros. La creación de personajes y espacios imaginarios constituye en sí misma la atmósfera en sus obras³, que poseen sin embargo un componente simbólico importante. No es casualidad que la protagonista que muere por amor en «El monstruo de agua» se llame Isolda, o la vengativa joven de «El monstruo de tierra» Pandora (ambos en *Juegos míos*). En *Irlanda* la simbología aparece explicitada en las propias explicaciones que se molesta en dar su autora: Irlanda proviene de la forma latina «hibernia», esto es, «tierra de los hielos eternos», que se corresponde con la despiadada frialdad de la joven prima de Natalia, esto es, «nacimiento», y de su recién fallecida hermana Sagrario, que es precisamente un personaje cuasi sacro dentro del universo de maldad creciente en el que se mueve Natalia⁴. Su hermana pequeña, sin embargo, no tiene nombre. Y esto tampoco es casual. Omitir u olvidar un nombre puede deberse en Espido Freire al deseo de enfatizar su carácter universal —podría ser cualquiera— o bien a la vulnerabilidad del personaje, su anonimato frente a los demás, pues nuestro nombre se corresponde a una etiqueta ajena con la que no siempre nos identificamos o nos identifican. Así, elude pronunciar su nombre la narradora-protagonista de *Diabulus in musica*, cuya identidad ha dependido siempre de sus novios y de los papeles de ópera que ha interpretado. Por eso, cuando se queda sin ellos, no tiene más salida que la desaparición. No se explicitan tampoco los nombres de las protagonistas de «La niña de todos» o «La imitadora de voces» en *El trabajo os hará libres*, pues son ignoradas por la sociedad o consideradas solo a través de su belleza o los eslóganes que crean y no por ellas mismas.

Respecto a los espacios narrativos en novelas y cuentos, ya hemos indicado su carácter imaginario, próximo a la concepción espacio-temporal del cuento de hadas⁵. No obstante, se adivinan geografías del norte, frondosas y misteriosas, acaso Galicia o el País Vasco, pues «todo es reconocible, aunque no sea localizable»⁶. Tan solo encontramos referencias a espacios reales en las novelas *Diabulus in musica*, *Soria Moria* y *La flor del norte* y los cuentos «Ceud mile failte» y «Negocio» en *El trabajo os hará libres*. *Diabulus in musica* oscila entre

³ Proust da su teoría sobre los nombres propios en *Contre Sainte-Beuve* (capítulo XIV) y en *Du côté de chez Swann* (tomo II, 3ª parte). Los nombres constituyen, como en Espido Freire, una atmósfera «ne pensant pas aux noms comme à un idéal inaccessible, mais comme à une ambiance réelle dans laquelle j'irais me plonger» (cit. en R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*, París, Seuil, 1972, pág. 122).

⁴ Cfr. S. Rodríguez, «Trauma y opresión como mecanismos de construcción de la identidad femenina (perversa) en *Irlanda* de Espido Freire», *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia y las historias del trauma en las literaturas hispánicas*, D. Jarzombkowska y K. Moszczyńska-Dürst (eds.), Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015, págs. 347-366.

⁵ Cfr. S. Rodríguez, «Le conte de fées comme catalyseur du mal dans l'œuvre d'Espido Freire», *Gradiva. Reflexions sur les créations au féminin*, Universidad de Pau, 2015, págs. 4-7.

⁶ J. Senís Fernández, *Mujeres escritoras y mitos artísticos en la España contemporánea* (Carmen Martín Gaité, Espido Freire, Lucía Etxebarria y Silvia Plath), Madrid, Pliegos, 2009, pág. 301.

Londres y Bilbao bajo una atmósfera, como su protagonista, decadente: «Bilbao se desmoronaba suavemente, los edificios grises respirando como enormes elefantes agonizando bajo capas de polvo y años, la ría incesante y sucia»⁷. En el caso de *Soria Moria*, la inclusión de la primera guerra mundial como parte de la trama explicita lugares concretos, en este caso las Islas Canarias —un espacio por otro lado en el extremo de Europa, fuera del mapa continental. Sin embargo, sus protagonistas crean un espacio propio, «Soria Moria», que recuerda otros lugares míticos de cuentos de hadas, como Angria o Gondal de las hermanas Brontë y Branwell. *La flor del norte*, al ser una recreación de la vida de la princesa Cristina de Noruega, ha de recorrer los espacios reales en los que tenemos constancia que estuvo: Bergen y Sevilla, además de otras muchas ciudades a su paso.

En los demás casos, las referencias espaciales son inexistentes como en *Juegos míos* o *Irlanda*, desarrollada en una casa de campo donde árboles y plantas poseen vida propia en la mente de su protagonista. Pero lo más frecuente es la creación de un mapa topográfico inventado con ciudades como Oilea, Desrein, Duino, Gyomaendrod, Astaregar, Grandale, Indigo o Catoria que reencontraremos en numerosas de sus novelas (*Donde siempre es octubre*, *Melocotones helados*, *La última batalla de Vincavec el bandido* o *Nos espera la noche*). En el caso de *Donde siempre es octubre* y *Nos espera la noche* espacio y personajes parecen formar un cuerpo compacto indivisible. Los personajes están inexorablemente unidos a la tierra, que se convierte en una particular jaula de vidas entrelazadas.

A propósito de los espacios, Ángel García Galiano ha señalado que «la clave del milagro está [...] en que en todas sus novelas y relatos el espacio no solo contribuye, y de modo decisivo, a la creación del *efecto de realidad* [...] sino que en Espido Freire, constituye el factor por antonomasia de la coherencia y la cohesión textual»⁸. El efecto de realidad o el *effet de réel* acuñado por Roland Barthes alude a las descripciones aparentemente superfluas dentro del *tissu narratif*⁹ que, además de tener una función estética, pretenden configurar la *illusion référentielle*¹⁰, es decir, la impresión de espacios reales, pese a ser imaginarios como en Espido Freire, pero que establecen puntos de referencia que hacen creíble al lector dichos lugares. En este marco teórico se entiende, pues, la apreciación de García Galiano en torno a la «coherencia» y la «cohesión textual». Resulta evidente sobre todo en *Donde siempre es octubre*, donde encontramos ochenta y seis personajes que podrían perderse en el espacio y que, sin embargo, aparecen herméticamente cerrados en una ciudad circular, Oilea, donde siempre es octubre. El *effet de réel* opresivo lo encontramos no solo en novelas y cuentos con referencias espaciales directas sino también en los que

⁷ E. Freire, *Diabulus in musica*, Barcelona, Planeta, 2001, pág. 85.

⁸ Á. García Galiano, «La nueva narrativa bilbaína...», ob. cit., pág. 460. Cursivas en el original.

⁹ R. Barthes, «L'effet de réel», *Communications*, núm. 11, 1968, pág. 84.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 88.

carecen de ellas. Relatos como «Sin hada» y «Viaje de regreso» en *El trabajo os hará libres* así como «Sinfonía», «El monstruo de fuego» o «El monstruo de madera» en *Juegos míos* se desarrollan en espacios imposibles, irreconocibles, y sin embargo universales, pues son el marco espacial, físico y psíquico, de la expresión de los pensamientos y sentimientos más profundos del ser humano, que podrían ocurrir en cualquier época y lugar.

Ya Ortega y Gasset destacó que «la esencia de lo novelesco [...] no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es *pasar algo*, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente»¹¹. Y ese «ambiente» se desarrolla en el terreno de la imaginación: «La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela»¹². Es necesario por tanto construir un mundo y forma de narrar propios: «Ningún horizonte, repito, es interesante por su materia. Cualquiera lo es por su *forma*, por su forma de horizonte, esto es, de cosmos o mundo completo»¹³. Pese al particular «cosmos» espadiano, la crítica también ha hecho notar en sus primeras novelas la falta de un contexto socioeconómico sólido, de modo tal que sus atmósferas no llegan a sostenerse materialmente¹⁴. Sin embargo, en las dos últimas está más desarrollado, al abordar precisamente historias en un espacio y tiempo concretos vinculadas directamente con la Historia.

Intuimos el *effet de réel*, transcendido, en la siguiente apreciación de Vincent Jouve: «le roman structuré, transforme l'accidentel en exemplaire, la contingence en signification, les signes en symboles, le temps en histoire, l'espace en scène, la fragmentation en totalité»¹⁵. Es decir, el arte universaliza, categoriza lo individual y cotidiano, como vemos en Espido Freire, ya que «le personnage du roman, singularisé par son statut narratif, se situe sur un plan supérieur»¹⁶.

A ese «plano superior» contribuyen los símbolos recurrentes, especialmente la ventana, que alude al espacio hermético en que viven los personajes. Como para Carmen Martín Gaité¹⁷, es una metáfora del confinamiento, y solo a través de ella se puede vislumbrar un espacio exterior de libertad, como le sucede a la protagonista de *Diabulus in musica*, que observa desde su ventana

¹¹ J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de occidente, 1956 (1.ª ed. de 1925), pág. 153. Cursivas en el original.

¹² *Ibíd.*, pág. 154.

¹³ *Ibíd.*, pág. 161.

¹⁴ Cfr. R. Conte, «La imaginación y sus límites», *ABC Cultural*, 13-11-1999, pág. 14; M. García Posada, «Del Olvido y la Muerte», *Babelia*, 13-11-1999, pág. 7 y J. M. Pozuelo Yvancos, «Fantasía sin cuerpo», *ABC Cultural*, 10-1-2004, pág. 9.

¹⁵ V. Jouve, *L'Effet-Personnage dans le roman*, París, Presses Universitaires de France, 1992, pág. 62.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 63.

¹⁷ C. Martín Gaité, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1993 (1.ª ed. 1987), pág. 33.

las ventanas ajenas, en tanto que espacios abiertos a otras historias: «a veces curioseaba, con las luces apagadas, en las ventanas de los vecinos. Las calles eran estrechas, y en las horas tempranas, cuando aún no se cuidaban de correr las cortinas, descubría pedazos de otros mundos»¹⁸. También lo encontramos en «El monstruo» (*Juegos míos*) o «Italiana» (*El trabajo os hará libres*). Por otra parte, las protagonistas en estos relatos son mujeres, de modo que podríamos relacionar esta división espacial con la represión social de la mujer, condenada a lo doméstico, lo invisible, lo oculto, frente al mundo social, exterior, masculino¹⁹. Ejemplo de ello es el jardín/huerto/patio, como espacio intermedio entre lo doméstico y el exterior apreciable en los capítulos-relatos «Feigenbaum» o «El pajarillo» de *Donde siempre es octubre* y en *Nos espera la noche* a través del personaje de Sibila, consagrada al jardín y sus plantas, así como Adriana, cuyos fantasmas se congregan al otro lado del jardín. Las protagonistas de *Soria Moria* viven entre las estancias domésticas de la casa y el jardín, y la infanta Cristina tiene como único contacto con el mundo exterior su patio andaluz. Esta figura también aparece en relatos como «Sinfonía», «El monstruo de barro» y «El monstruo de madera» en *Juegos míos*. Asimismo, el espejo es esencial en su obra, como metáfora visual de la multiplicidad de voces que en ellos habitan y que, con frecuencia, trascienden lo abstracto y toman forma en el espacio.

Tal vez esta concepción espacial obedezca al particular punto de vista que ofrece la literatura escrita por mujeres. Como señala Alicia Goicoechea, «creo que el espacio simbólico, donde de verdad sucede la vida de las mujeres, es el universo interior. Un universo que es físico, simbólico y teológico a la vez»²⁰. En cuanto al espacio exterior, como el de Espido Freire, «se caracteriza porque no es solitario sino que está siempre en relación con los y las otras [...], no suele haber descripciones globales de estos espacios, sino detalles significativos vistos desde dentro, con objeto de construir una realidad parcial y afectiva y no de describirla minuciosamente en su totalidad»²¹. Y, como le sucede a todas sus protagonistas, desde Natalia a la princesa Cristina, «el espacio femenino [...] vive en relación; por eso está siempre poblado de presencias tanto del presente como del pasado al que está fuertemente enlazado»²². Así pues, el espacio físico en Espido Freire es una transposición del espacio psíquico opresivo. No en vano, Bourdieu sostiene que «debido al hecho de que el espacio social está inscrito a la vez en las estructuras espaciales y las estructuras mentales, que

¹⁸ E. Freire, *Diabulus in musica*, ob. cit., pág. 37.

¹⁹ Bourdieu alude a estas divisiones espaciales como uno de los elementos de construcción de la dominación masculina: «c'est la structure de l'espace, avec l'opposition entre le lieu d'assemblé ou le marché, réservés aux hommes, et la maison, réservée aux femmes, ou, à l'intérieur de celle-ci, entre la partie masculine, avec le foyer, et la partie féminine, avec l'étable, l'eau et les végétaux» (P. Bourdieu, *La domination masculine*, París, Seuil, 2002 [1.ª ed. de 1998], pág. 23).

²⁰ A. Redondo Goicoechea, «Mujer y espacio narrativo», *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*, C. Cuevas García (ed.), Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pág. 229.

²¹ *Ibíd.*, pág. 231.

²² *Ibíd.*, pág. 232.

son el producto de la incorporación de las primeras, el espacio es uno de los lugares donde se afirma y ejerce el poder, y sin duda en la forma más sutil, la de la violencia simbólica como violencia inadvertida²³. De esta manera, Cristina Molina apunta a que el patriarcado es el poder de asignar espacios, no solo en su aspecto práctico, colocando a las mujeres en lugares de sumisión, sino en su aspecto simbólico, es decir, nombrando y valorando esos espacios como *lo femenino*²⁴.

Finalmente, no podemos eludir un aspecto importante de la atmósfera en Espido Freire, que difiere de la escritura de otros españoles contemporáneos, y es su carácter misterioso, inquietante, acaso ominoso, que nos acerca al cuento de hadas cruel de Ana María Matute. Sin embargo, esto merece cierta reflexión. Freud distingue lo ominoso de la experiencia real de lo ominoso en literatura²⁵. En Espido Freire los árboles hablan, los muertos habitan en colegios y el tiempo camina en círculos. Y es que «es cierto que uno puede matar a otro por el mero deseo, que los muertos siguen viviendo y se vuelven visibles en los sitios de su anterior actividad»²⁶. Sin embargo, lo ominoso literario tiene sus propias reglas:

El autor literario puede también crear un universo que [...] se separe del universo real por la aceptación de unos seres espirituales superiores, demonios o espíritus de difuntos. En tal caso, todo lo ominoso que habría adherido a estas figuras se disipa, en tanto constituyen las premisas de esta realidad poética [...]. Adecuamos nuestro juicio a las condiciones de esa realidad forjada por el autor y tratamos a ánimas, espíritus y espectros como si fueran existencias de pleno derecho, como nosotros mismos lo somos dentro de la realidad material²⁷.

Por lo tanto, no hay ominosidad en las atmósferas creadas por Espido Freire pero sí un universo propio, marcado por una profunda vinculación con el mal²⁸. Ella misma ha afirmado que, especialmente en sus primeras novelas, «me interesaba una atmósfera muy determinada, un tanto brumosa. Ahora todos esos recursos se han disipado, pero en aquel momento se correspondían bien con una estética decadente y marchita»²⁹. Se trata de una atmósfera más

²³ P. Bourdieu, *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1993, pág. 122. Cfr. P. Bourdieu, *La dominación masculina*, ob. cit. pág. 12.

²⁴ C. Molina, «Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado», *Del sexo al género*, Silvia Tubert (ed.), Madrid, Cátedra, 2003, pág. 140.

²⁵ S. Freud, *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, págs. 246-247.

²⁶ *Ibid.*, pág. 247.

²⁷ *Ibid.*, pág. 249.

²⁸ Cfr. S. Rodríguez, «Hacia los orígenes del mal. Violencia simbólica y personajes femeninos en la narrativa de Espido Freire», *Iberic@l*, núm. 8, 2015, págs. 133-148.

²⁹ E. Freire, «Del bien y del mal. Una entrevista con Espido Freire», entrevista de Christine Henseler, *Letras peninsulares*, núm. 17, 2004, pág. 253. Agradecemos la amabilidad de la entrevistadora, quien tuvo a bien enviarnos una copia de su publicación.

próxima, como señala Consuelo Barrera García, a lo onírico³⁰, donde realidad y fantasía se confunden.

En definitiva, Espido Freire, como Faulkner, Rulfo o Celaya, crea una geografía propia marcada por el mal —el odio, la condición social, y la decadencia moral—. Pero a diferencia de Rulfo, alcanza lo trascendente y universal no a través de la historia real sino huyendo, por lo general, de las referencias concretas a un espacio o tiempo determinados con lugares inventados que, como en Faulkner, nos resultan sin embargo familiares. Como en Ana María Matute, la confrontación entre ciudad y espacio rural es intensa y, como en Faulkner, lo provinciano y rural se ve en los prejuicios, la actitud moralizante, las supersticiones sobre el destino o los elementos sobrenaturales (*Donde siempre es octubre* y *Nos espera la noche*). Resulta atrevido y malvado, pues expone de modo furtivo nuestros mayores secretos.

Tal vez sea cierto que la literatura supera la realidad. Tal vez nos encontremos ante un platonismo invertido. El filósofo nos concibió como seres expulsados de una realidad superior, inteligible, caídos en un mundo de sombras y apariencias que tomamos por la auténtica realidad. Rilke nos ve también sumergidos en un engaño y postula una realidad superior de orden inteligible, contemplable; la creación de esta realidad es en nuestro poeta obra del hombre, no un regalo divino perdido³¹. Y tal vez es esa pérdida del paraíso y el intento imposible y asumido de reconstruirlo lo que subyace en cada uno de los complejos espacios imaginarios o «castillos exteriores»³² de Espido Freire: niñas que no desean crecer, que crean sus propias reglas, adultos nostálgicos o despiadados que anhelan un tiempo perdido que nunca existió... son variantes de un mismo principio contingente y angustioso que, en *Irlanda* y *Soria Moria*, se resuelve mediante juegos caprichosos y malvados y, en *Diabulus in musica* y *La flor del norte*, con la lúcida aceptación de la naturaleza irresoluble de la existencia. Sus otras novelas, como la mayoría de seres humanos, oscilan entre ambas posibilidades, y ofrecen nuevos reflejos de nuevos mundos inescrutables. No en vano, «la originalidad es la capacidad de descubrir nuevas interpretaciones de la existencia»³³. Y, como señala Thomas Pavel, «qu'est-ce que projeter un événement dans un territoire mythique, sinon le situer dans une certaine perspective, le placer à une distance confortable, l'élever sur un plan supérieur, afin qu'il soit plus aisé à contempler et à comprendre?»³⁴.

³⁰ C. Barrera García, «Naturaleza, videncia y misterio en las novelas de Espido Freire», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la Lengua*, núm. 8, 2005, pág. 40.

³¹ R. M. Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 1990 (1.ª ed. de 1922), pág. 39.

³² F. Iwasaki Cauti, «Mr. Hyde y señora», *Renacimiento. Revista de Literatura*, núm. 45, 2004, pág. 46.

³³ E. Freire, «Lucía Etxebarria y Espido Freire. Cara a cara», *El cultural*, 14-3-2001, pág. 10.

³⁴ T. Pavel, *Univers de la fiction*, París, Seuil, 1988, pág. 100.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, E., *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992 (1ª ed. de 1979).
- BARRERA GARCÍA, C., «Naturaleza, videncia y misterio en las novelas de Espido Freire», *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la Lengua*, núm. 8, 2005, págs. 17-51.
- BARTHES, R., «L'effet de réel», *Communications*, núm. 11, 1968, págs. 84-89.
- *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*, París, Seuil, 1972.
- BOURDIEU, P., *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1993.
- *La domination masculine*, París, Seuil, 2002 (1ª ed. de 1998).
- CONTE, R., «La imaginación y sus límites», *ABC Cultural*, 13-11-1999, pág. 14.
- FREIRE, E., *Diabolus in musica*, Barcelona, Planeta, 2001.
- «Lucía Etxebarria y Espido Freire. Cara a cara», *El cultural*, 14-3-2001, págs. 11-13.
- «Del bien y del mal. Una entrevista con Espido Freire», entrevista de Christine Henseler, *Letras peninsulares*, núm. 17, 2004, págs. 249-258.
- FREUD, S., *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1992.
- GARCÍA GALIANO, Á., «La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio: Espido Freire», *Bilbao. El espacio lingüístico. Simposio 700 Aniversario*, A. Elejabeitia Ortuondo, J. Otaegi et al. (eds.), Bilbao, Universidad de Deusto, 2002, págs. 455-463.
- GARCÍA POSADA, M., «Del Olvido y la Muerte», *Babelia*, 13-11-1999, pág. 7.
- IWASAKI CAUTI, F., «Mr. Hyde y señora», *Renacimiento. Revista de Literatura*, núm. 45, 2004, pág. 45-46.
- JOUVE, V., *L'Effet-Personnage dans le roman*, París, Presses Universitaires de France, 1992.
- LINARES, F., «La escritora Espido Freire conversa con el periodista Félix Linares», *El correo digital*, 10-5-2003, http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/espido_freire3.html.
- MARTÍN GAITE, C., *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1993 (1ª ed. de 1987).
- MOLINA, C., «Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado», *Del sexo al género*, Silvia Tubert (ed.), Madrid, Cátedra, 2003, págs. 123-160.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de occidente, 1956 (1ª ed. de 1925).
- PAVEL, T., *Univers de la fiction*, París, Seuil, 1988.
- POZUELO YVANCOS, J. M., «Fantasía sin cuerpo», *ABC Cultural*, 10-1-2004, pág. 9.
- REDONDO GOICOECHEA, «Mujer y espacio narrativo», *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*, C. Cuevas García (ed.), Málaga, Universidad de Málaga, 2000, págs. 221-234.
- RILKE, R. M., *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 1990 (1ª ed. de 1922).
- RODRÍGUEZ, S., «Hacia los orígenes del mal. Violencia simbólica y personajes femeninos en la narrativa de Espido Freire», *Iberic@l*, núm. 8, 2015, págs. 133-148, <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2015/12/Iberic@l-no8-automne-2015-op.pdf>.

- RODRÍGUEZ, S., «Le conte de fées comme catalyseur du mal dans l'œuvre d'Espido Freire», *Gradiva. Réflexions sur les créations au féminin*, Universidad de Pau, 2015, págs. 4-7, http://gradiva.univpau.fr/live/digitalAssets/139/139282_Les_contes_de_f_es_comme_catalyseurs_du_mal.pdf.
- «Trauma y opresión como mecanismos de construcción de la identidad femenina (perversa) en *Irlanda* de Espido Freire», *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia y las historias del trauma en las literaturas hispánicas*, D. Jarzombkowska y K. Moszczyńska-Dürst (eds.), Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2015, págs. 347-366.
- SENÍS FERNÁNDEZ, J., *Mujeres escritoras y mitos artísticos en la España contemporánea (Carmen Martín Gaité, Espido Freire, Lucía Etxebarria y Silvia Plath)*, Madrid, Pliegos, 2009.

PARTE XI
LA MIRADA INTERARTÍSTICA

CAPÍTULO 60

«Papel escrito / Papel quemado / Papel higiénico»: la materialidad de la palabra en la poesía visual de Jorge Eduardo Eielson

ANDREA MILENA GUARDIA HERNÁNDEZ
Université Catholique de Louvain

El artista peruano Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924-Milán, 2006) ofrece una obra de alta riqueza y pluralidad materializada en poco más de 30 poemarios, dos novelas, una obra de teatro, numerosas pinturas, instalaciones y performances; así como cuatro ensayos sobre arte precolombino y una colección considerable de artículos breves sobre temas culturales diversos en revistas y periódicos. Eielson se distinguió por su interés en una exploración que trascendiera los límites de las artes y de los géneros al interior de cada una de ellas, así como por una voluntad de búsqueda que no estaba marcada por un deseo de difundir sus resultados. En consecuencia, el estudio de su obra exige flexibilidad en la selección y aproximación al corpus, así como en la búsqueda de herramientas teóricas para su análisis, pues estas deben ser lo suficientemente amplias para responder a este corpus heterogéneo y orgánico, sin que por ello resulten contradictorias o disonantes. Dicho de otro modo, encontrar las líneas de sentido que lleven a una interpretación integral del recorrido artístico de Eielson, desde su poesía de juventud hasta su obra escrita después de veinticinco años de producción no verbal, requerirá del diálogo de referentes que provengan no solo de los estudios literarios sino de la teoría del arte y la filosofía.

Una de estas líneas de sentido que atraviesa la obra diversa y dinámica del peruano es el lenguaje; un eje problemático constituido por la exploración del límite de la palabra que se ofrece al poeta y que resulta insuficiente, una

palabra cuyo significado parece siempre fugaz. Eielson, enmarcado por la generación de posvanguardia¹, hace del lenguaje un medio de exploración que, después del agotamiento del proyecto vanguardista, ya no parece tan poderoso, sino que ofrece más aporías que respuestas. Las grandes guerras europeas, la Guerra Civil española y el surgimiento de las dictaduras en América Latina hacían parte de un panorama social que sofocó la vehemencia de la experimentación vanguardista; por esto, los poetas de la generación de Eielson estaban en tensión entre todos los procedimientos de descomposición de la poesía tradicional heredados de los *ismos* de principios de siglo y el profundo desencanto y desesperanza producto del contexto histórico, en el que ninguna palabra parecía ser suficiente para expresar un proyecto vital de incertidumbre y desconcierto. La posvanguardia implicó «un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. [...] El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética; [...] el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección»².

Esta actitud siempre en tensión frente al lenguaje se hace evidente en la transformación que se opera en la obra poética eielsoniana después de los años 70, momento en el que artista deja de escribir poesía y se dedica a su obra plástica durante casi 25 años. Llega con esto lo que parecía ser un profundo silencio que demostraba la renuncia al lenguaje verbal, pero que resulta ser solo una larga pausa que termina con la publicación de cuatro nuevas colecciones de poemas entre el 2000 y el 2005. Desde su inicio y hasta este último giro, la obra eielsoniana sigue un camino que no es un trayecto lineal sino un eslabon, como dice Pierre Restany³; esto es, un recorrido donde hay múltiples transiciones y transformaciones que marcan puntos de articulación en el uso de códigos expresivos, en la actitud frente al lenguaje y frente al cuerpo como lugar de la experiencia vital.

Estas transformaciones han sido organizadas por la crítica y han servido para marcar unas grandes etapas en la obra escrita eielsoniana⁴. Una primera

¹ Para una primera versión sobre las consideraciones en torno a la posvanguardia ver R. Fernández Retamar, «Situación actual de la poesía hispanoamericana», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 24, núm. 4, 1958, págs. 321-330. También, O. Paz, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1998. Frente al caso concreto de Eielson como escritor de la posvanguardia, ver I. Salazar, «Goznes y umbrales en la poesía de Jorge Eduardo Eielson», *Guaraguao*, año 18, núm. 45, 2014, págs. 33-56.

² O. Paz, ob. cit., pág. 209.

³ P. Restany, «Eielson, el gran slalom existencial», *More ferarum*, núm. 5/6, 2000.

⁴ Es importante señalar que esta organización privilegia su obra poética y estudia con mayor detalle las producciones hasta finales de la década del 60, dejando por fuera o refiriendo muy someramente la obra escrita posterior a la pausa de los años 70 y 80. Ver: «La poesía de Jorge Eduardo Eielson», *Poesía Escrita*, R. Silva Santisteban (ed.), Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976. También, J. M. Oviedo, «Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 417, 1985, págs. 191-196.

etapa corresponde a los textos de juventud, que coinciden con su vida en Lima y que están caracterizados por un lenguaje lujoso de numerosas referencias a la tradición literaria, con un tono neo-simbolista. Aquí reina una actitud estetizante que concibe el lenguaje verbal como una potencia creadora capaz de generar mundos poéticos autónomos. Con el viaje del peruano a Europa, esto es con o después de *Doble diamante*, llega una segunda etapa en su poesía, escrita principalmente en Roma, en la cual existen tres núcleos temáticos fundamentales⁵: la poesía humilde, resultado de una ruptura de la confianza en el lenguaje y del debilitamiento del sujeto como lugar de sentido; la poesía del cuerpo, que refiere la relación contradictoria entre un cuerpo-obstáculo y un cuerpo-amplio; y la poesía autocrítica que lleva a una confrontación con las posibilidades del lenguaje y a un lento desmonte de las palabras para convertirlas en objetos. Finalmente, la poesía última escrita principalmente en Milán, caracterizada por una apuesta por la palabra renovada y el mundo cotidiano como lugar de sentido, que llega después de una larga pausa en la poesía escrita, interrumpida brevemente por *Ptyx* y *Nudos*; una pausa en la que predominó la producción plástica y los textos ensayísticos.

En este marco crítico, el paso de la primera etapa a la segunda, así como las características de los poemarios incluidos en cada una de ellas, ha sido analizado ampliamente por los estudiosos de la obra; pero no así el paso de la segunda etapa a la tercera, ni las características de esta poesía última. ¿Cómo se recupera la confianza en el lenguaje verbal al que parecía haber renunciado el poeta? ¿Cómo es esta confianza nuevamente ganada en el lenguaje verbal? Y, finalmente, resulta de particular interés la pregunta acerca de cuáles serían los factores que jugaron un rol en esta transformación. En la elaboración de una hipótesis que sirva de respuesta a este último interrogante, el tema del espacio gráfico⁶ y la materialidad de la palabra se muestran muy relevantes. El modo en el que Eielson usa la página física en la que se presenta el poema, así como la tinta impresa que la recorre, servirá de punto de apertura para construir una interpretación de la transición que se opera en la actitud frente

⁵ Estos núcleos son propuestos por S. Marcolin, «La poética del cuerpo», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.

⁶ Frente al tema del espacio en la literatura, tema que dio fundamento al congreso en el que se presentó una primera versión de este artículo, la obra eielsoniana ofrece diferentes perspectivas que podrían ser muy fructíferas para el análisis. Puede mencionarse el exilio voluntario como un factor que determina la relación del autor con el espacio desde donde se escribe y que se describe (ver M. Canfield, «Roma vista y evocada», *Poeta en Roma*, M. Canfield (ed.) Madrid, Visor, 2013). También podría tratarse ampliamente el modo en que Eielson tematiza el espacio en su obra, lo que permitiría hablar de los numerosos espacios que él construye; los cuales van desde espacios estéticos, como los Reinos o el infierno, a espacios geográficos convertidos en lugares de significación poética, como la Mancha, el Perú o Roma. Finalmente, podría analizarse en uno de sus poemarios más conocidos, *Noche oscura del cuerpo*, el problema del cuerpo como espacio, un territorio que se recorre en una labor de reconocimiento y que se atraviesa en un viaje de autoconsciencia (ver M. Canfield, «Largo viaje del cuerpo hacia la luz», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.) Madrid, Iberoamericana, 2002).

al lenguaje; una transición que desemboca en la propuesta poética de su poesía última. En este sentido, mi hipótesis es que la atención que el artista presta a los rasgos materiales del lenguaje (su color, su forma, su tamaño, su sonido) le permite dotarlo de una dimensión plástica, la cual abre una puerta de salida a la esterilidad que inunda progresivamente la palabra.

Esta atención y preocupación por la materialidad de la palabra en el espacio gráfico no es una constante en toda la obra de Eielson. En la poesía de juventud no se observa un uso o manejo particular de la disposición gráfica de los textos; el centro de interés estaba en las cuestiones métricas y en la exploración formal del verso: la manera de escandirlos, las construcciones entre la prosa y la lírica, el recurso a formas tradicionales como el soneto, la proliferación de los versos encabalgados y el recurso frecuente al hipébaton. No es sino hasta *Tema y variaciones*, poemario de 1950, cuando el texto poético se ve confrontado por los elementos plásticos de la graffa y la distribución en el espacio. La página deja de ser solo un soporte físico de la impresión para convertirse en un lienzo en que la palabra se hace presente; un escenario en el que el signo verbal se materializa en la palabra escrita. Y esta apertura hacia lo plástico trae como consecuencia que la unidad del signo verbal que parecía sólida se vea ahora perturbada de manera intermitente por el carácter plástico del significante. Algunos poemas de esta colección, como «Inventario», «Poesía en A mayor» o «Poesía en forma de pájaro», recurren a una lógica caligramática para fracturar la unión entre significado y significante, en la medida en que ponen en entredicho la jerarquía que se ha establecido entre el ver y el leer. La civilización alfabética, como la denomina Foucault⁷, impone una jerarquía que subordina lo que se ve a lo que se dice, de modo que el significante gráfico está siempre dominado por el significado abstracto que se erige como fundamental y que invisibiliza o deja como irrelevante la naturaleza gráfica de la palabra.

Esta jerarquía es la que se cuestiona cuando el espacio material de la página se convierte en un lugar de sentido en la poesía eielsoniana. Los sonidos aliterados, como en «Solo de sol» o en «Nocturno», ambos de la colección *Tema y variaciones*; así como los espacios en blanco, como es el caso de «Azul ultramar» o «Escultura de palabras para una plaza en Roma» de la colección *Habitación en Roma* de 1952; o los paralelismos y juegos especulares, como el mismo «Azul ultramar», «9» de la colección *Mutatis mutandis* de 1954, o «Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo» de la colección *Ceremonia solitaria* de 1964; son todos concreciones de una palabra que se ha fracturado y que se encuentra ahora en tensión entre el signo para ser leído y el ícono para ser visto, una tensión entre el texto que crea un mundo poético simbólico y la imagen que es externa y pertenece al ámbito de lo visible. Una tensión que aparece cuando la confianza en el poder referencial del lenguaje empieza a

⁷ M. Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 34.

desaparecer y que lleva a una poesía cada vez más crítica de su propio código, más reflexiva de sus limitaciones y de sus alcances.

Así, la página se convierte en un espacio en el que el lenguaje se vuelve progresivamente no verbal. De estos procedimientos experimentales de aire vanguardista, como el paralelismo especular, la aliteración, la paronomasia o el caligrama, la obra eielsoniana se mueve hacia un conjunto de poemas-imagen que compondrán lo que se conoce como su poesía visual⁸. Aquí se ubican colecciones como *Papel* o *Canto visible*, ambas de 1960, las cuales constituyen un desafío para su edición y reproducción por los requerimientos técnicos que demandan; *Papel*, por ejemplo, solo ha sido editada una vez, como parte de la edición de 1976 de *Poesía escrita* hecha por el Instituto Nacional de Cultura en Lima, y esta edición no respondió a tales exigencias técnicas, por lo que Daniel Sobrevilla afirma que *Papel* sigue siendo una colección inédita⁹. En la poesía visual de Eielson, el espacio de la página, que en otros poemas abría el texto hacia la imagen, se amplifica y potencializa al punto en que el poema sale de los límites verbales que lo restringían a ser un signo para ser leído. Ya la página en blanco no es solo un lienzo donde aparece la palabra escrita en su faceta plástica, sino que el poema-imagen es ahora un objeto híbrido en el que el papel en su materialidad es también un objeto poético.

La naturaleza híbrida de los poemas-imagen difuminan hasta la extinción la línea que dividía el ver del leer; el texto pierde su interioridad simbólica para ganar exterioridad y transformarse en un objeto visible. En esta ruptura de la diferencia entre el adentro (textual) y el afuera (real), la referencia se torna ambigua y el lector es confrontado desde el umbral de un poema-imagen que está abierto y fisurado. Las hojas de papel que componen la colección no hacen otra cosa que mostrar los enunciados que ellas alojan; la hoja de papel quemado contiene la frase «papel quemado», así como la hoja de papel higiénico dice «papel higiénico». Pero este enunciado tautológico es el que logra confrontar el afuera del lector que sostiene la hoja quemada; ¿se trata de un objeto descrito por un texto? ¿O es este un texto ilustrado por una imagen? ¿Hay una jerarquía entre estas dos dimensiones? ¿Dónde queda el «poema» como construcción simbólica? Estos interrogantes resultan de la confrontación con este objeto híbrido; la imagen aquí funciona como gozne entre el ver y el leer y exige una lectura igualmente desde esta grieta¹⁰. No es posible anular la imagen que ha

⁸ Poesía visual es una categoría crítica que se opone a la poesía escrita, nombre que da título a las diferencias ediciones que contienen la antología de su obra. Algunos análisis de esta poesía visual se encuentran en A. D'Aquino, «La escritura vacía», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002. También en W. Rowe, «Jorge Eduardo Eielson. Palabra, imagen, espacio», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.

⁹ D. Sobrevilla, «A propósito de "Papel": La poesía de J. E. Eielson», *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes*, L. Rebaza Soruluz (ed.), Lima, Lapix, 2013, pág. 76.

¹⁰ La imagen concebida como imagen abierta y que, a su vez, abre y fractura el texto es un concepto desarrollado por G. Didi-Huberman, *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Éd. de Minuit, 1990.

invadido el texto porque la palabra volvería a ser signo exclusivamente verbal y, como tal, estaría condenado a la naturaleza de un lenguaje poético que se había revelado como insuficiente. Tampoco se puede anular lo verbal, porque la imagen quedaría despojada del anclaje casi efrástico del texto que irrumpe en ella. La lectura de la poesía visual exige, entonces, mantenerse en el *entre* de lo híbrido, lo que posibilita que ambas dimensiones se transformen y creen códigos mixtos que pueden potencializarse al salir del régimen que se les había asignado¹¹.

Esta lectura realizada desde esta grieta permitirá acercarse a la producción plástica de la pausa y la poesía última del artista peruano como parte de un mismo proceso de reflexión. Con esta apuesta interpretativa, el silencio que parecía amenazar la poesía se convierte más bien en un silenciamiento de lo verbal que permite la emergencia de otros códigos pero que no significa la caída en la aporía ni la destrucción. Se trata aún de juegos del lenguaje y con el lenguaje; por ejemplo, las pinturas de la serie *Esplendor* o las diferentes variaciones de los *Quipus*¹². Pero estos juegos ya no operan en los ejes lingüísticos de lo vertical o paradigmático ni lo horizontal o sintagmático¹³, sino en una suerte de eje diagonal que lleva el juego a la pregunta por la referencia en el mundo real en el que está el lector. La anomalía o inconsistencia generada por esta tridimensionalidad del texto¹⁴, es decir, por la fractura de su interioridad y su desplazamiento al mundo de los objetos, no solo cuestiona la oposición entre ver y leer, sino también la oposición entre espacio poético y espacio real, entre la realidad interna (texto) y la realidad externa (lector). Esta fisura abierta en el texto por la imagen hace posible la continuidad del análisis hacia otras formas artísticas practicadas por Eielson, como las acciones de arte o las *Esculturas subterráneas*, dado que estas constituyen prácticas igualmente híbridas provenientes de la mista fractura de lo verbal sin que ello implique una anulación o destrucción del lenguaje.

Los poemas-imagen corren el riesgo de ser leídos desde la unidimensionalidad del texto o de la imagen; en otras palabras, siempre se arriesga caer en la lectura que Rowe llama «tradicional»¹⁵ y ver en ellos el agotamiento de lo verbal que no deja en la poesía sino el silencio, la destrucción y la aporía. Si se adoptara esta perspectiva, los 25 años de producción plástica serían el resultado de una renuncia o una fatiga de la poesía escrita y la obra última implicaría un regreso radical a aquello que se había abandonado. Pero si se mantiene la

¹¹ Al respecto de la interacción entre texto e imagen, ver J. Game, «Genealogies of the Porous. The Text/Image Relationship from Representation to Differentiation», *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*, J. Game (ed.), Frankfurt am Main, Lang, 2007.

¹² Parte de la obra plástica de Eielson puede consultarse en A. Boatto y L. Barbero, *Jorge Eielson*, Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 2003.

¹³ Sobre las lógicas lingüísticas de los juegos de palabras ver P. Guiraud, *Les jeux de mots*, Vendôme, PUF, 1976.

¹⁴ Respecto de la tridimensionalidad del poema ver W. Rowe, «Jorge Eduardo Eielson, Boundaries of the Poem», *Poets of Contemporary Latin America. History and Inner Life*, W. Rowe (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2000.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 201.

hipótesis de la fisura que la imagen abre en el texto y que permite un juego con el lenguaje desde lo tridimensional, es posible entonces tender un puente interpretativo hacia los nudos (quipus) que Eielson realiza durante los 25 años de producción plástica y verlos como dispositivos poéticos que también se ubican en esa grieta. Dispositivos que actúan en el lector/espectador desde un contexto anacrónico, configurado por el llamado de lo precolombino confrontado con el presente de quien los ve, y que ganan la potencia de significar fuera del campo verbal, pero sin abandonar la exploración con el lenguaje.

En consecuencia, la aparición de la poesía última no es un regreso desde el silencio sino una nueva transformación en el eslabón de exploración con el lenguaje, de manera que estas colecciones pueden considerarse como un movimiento más del mismo gesto artístico. De este modo, el análisis del manejo del espacio gráfico en la obra eielsoniana permite trazar líneas de interpretación entre la poesía de juventud, donde el espacio era totalmente poético; a una poesía escrita en el exilio, donde la atención se vuelca progresivamente sobre el espacio gráfico y la exploración plástica se acrecienta a medida que el lenguaje va perdiendo, a los ojos del poeta, su potencia significativa. Este entorno de lo verbal donde ha irrumpido la imagen se conecta con la poesía visual, donde el espacio ha desbordado el texto y ha llevado al poema ser a un objeto híbrido, un lugar en el que la tridimensionalidad del poema abre la posibilidad de crear otros dispositivos de significación que pueden dar un nuevo aire al lenguaje. Proceso que permite, así, la llegada a la poesía última en la que el lenguaje ha abandonado la tensión de la jerarquía alfabética y puede volver a resignificarse en la vida cotidiana.

Entonces, la pregunta por los factores que juegan un rol en la transformación del lenguaje entre la poesía antes de la pausa y después de la pausa en la obra eielsoniana, puede responderse a partir de una lectura que aborde la poesía y el poema desde una perspectiva amplia que no los restrinja a lo verbal. La consideración de la confrontación entre el texto y la imagen, así como las consecuencias que este diálogo tiene para los dos códigos, permite trazar una lectura que conecte entre sí las transiciones y movimientos de la exploración artística eielsoniana. Esto sin que tal proceso orgánico se vea constreñido por el límite de las disciplinas o los géneros; y, al mismo tiempo, dando cabida a la llegada y experimentación con otros códigos y otros materiales, sin que esto implique una ruptura con el lenguaje ni con lo poético.

BIBLIOGRAFÍA

- BOATTO, A.; BARBERO, L., *Jorge Eielson*, Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 2003.
- CANFIELD, M., «Largo viaje del cuerpo hacia la luz», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.
- «Jorge Eduardo Eielson. El hombre que anudaba estrellas y palabras», *Libros & Artes*, núm. 14-15, 2006, págs. 2-3.
- «Roma vista y evocada», *Poeta en Roma*, M. Canfield (ed.), Madrid, Visor, 2013.

- DIDI-HUBERMAN, G., *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Éd. de Minuit, 1990.
- EIELSON, J. E., *Poesía escrita*, R. Silva Santiesteban (ed.), Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- *Canto visibile*, Prato, Gli ori, 2002.
- *Vivir es una obra maestra: [Poesía Escrita]*, Madrid, Ave del paraíso, 2003.
- *Del absoluto amor y otros poemas sin título*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R., «Situación actual de la poesía hispanoamericana», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 24, núm. 4, 1958, págs. 321-30.
- FOUCAULT, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1997 (1.ª edición de 1973).
- GAME, J., «Genealogies of the Porous. The Text/Image Relationship from Representation to Differentiation», *Porous Boundaries. Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*, J. Game (ed.), Frankfurt am Main, Lang, 2007.
- GUIRAUD, P., *Les jeux de mots*, Vendôme, PUF, 1976.
- MARCOLIN, S., «La poética del cuerpo», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.
- MARTOS, M., «Poesía Escrita by Jorge Eduardo Eielson», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 3, núm. 6, 1977, págs. 151-155.
- OVIDO, J. M., «Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 417, 1985, págs. 191-96.
- D'AQUINO, A., «La escritura vacía», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.
- PAZ, O., *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- RESTANY, P., «Eielson, el gran slalom existencial», *More ferarum*, núm. 5/6, 2000.
- ROWE, W., «Jorge Eduardo Eielson, Boundaries of the Poem», *Poets of Contemporary Latin America. History and Inner Life*, W. Rowe (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2000.
- ROWE, W., «Jorge Eduardo Eielson. Palabra, imagen, espacio», *Jorge Eduardo Eielson: Nudos y asedios críticos*, M. Canfield (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2002.
- SALAZAR, I., «Goznes y umbrales en la poesía de Jorge Eduardo Eielson», *Guaraguao*, año 18, no. 45, 2014, págs. 33-56.
- SILVA SANTIESTEBAN, R., «La poesía de Jorge Eduardo Eielson», *Poesía Escrita*, R. Silva Santiesteban (ed.), Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- SOBREVIILLA, D., «A propósito de "Papel": La poesía de J. E. Eielson», *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes*, L. Rebaza Soraluz (ed.), Lima, Lapix, 2013.

CAPÍTULO 61

Espacios borgesianos en *Inception* de Christopher Nolan

ANA-MARIA NICULAE
Universidad de Bucarest

Este trabajo se propone investigar los puntos de contacto entre el cine de Nolan y la literatura de J.L. Borges, mediante el enfoque de los rasgos del espacio creado en *Inception*, como muestra de la influencia de los siguientes cuentos del escritor argentino: «El milagro secreto»¹, «Las ruinas circulares», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «La casa de Asterión», «Los dos reyes y los dos laberintos», «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» y, por último, «El Aleph» en la producción de la película del director inglés.

Hay dos elementos fundamentales para la construcción del espacio en *Inception*, que representan al mismo tiempo dos grandes obsesiones, temas permanentes casi, en la obra de J. L. Borges. Estos son el sueño y el laberinto. Por un lado, el sueño representaba para Borges, «la mayor metáfora de la realidad»². En el *Libro de los sueños*, Borges habla de la literatura como «sueño dirigido»³. También el final del cuento «El otro» es revelador en este sentido —allí un Borges mayor de edad se encuentra con un Borges joven en un espacio enigmático, mezcla de sueño y realidad y concluye: «creo haber descubierto una clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo

¹ El análisis tuvo que partir por este cuento, ya que Nolan lo indica claramente.

² E. Pérez Laborde, «El sueño como lenguaje en la poética de Borges», *Contextos: Revista de humanidades y ciencias sociales*, 11, 2004, pág. 12.

³ J. L. Borges, *El informe de Brodie*, prólogo, pág. 3. El subrayado es mío.

olvidarme; yo conversé con *él* en la vigilia. El otro me soñó, pero no me soñó *rigurosamente...*».⁴ Esta idea del sueño riguroso, estable —para emplear un rasgo del sueño propio de *Inception*—, es muy frecuente en la obra de Borges y puede constituir una prueba de la influencia del escritor argentino para la realización de la película. Elsa Pérez Laborde encuentra ciertas particularidades del sueño borgesiano, como la «posibilidad de afirmar la existencia de un orden (¿o un caos?) oculto y ajeno a la realidad aparente que percibimos»⁵.

Por otro lado, está la figura del laberinto, en lo que concierne al espacio como significante y como significado. Para Borges, el laberinto representa «el símbolo de los símbolos, *El Aleph* de los símbolos»⁶ y tiene tres características peculiares: la búsqueda, el tema del doble y el panteísmo»⁷. En cuanto al que entra temporalmente en el laberinto, al viajero por un laberinto, junto a Teseo, en este caso, habría que añadir la figura de Ulises, ya que él podría representar «el tipo de viajero acosado, que tiene que hacer un viaje hacia el centro, hacia sí mismo»⁸. La cita de Eliade es reveladora tanto para los viajeros de Borges como para los de Nolan, todos creando laberintos o encontrándolos y enfrentarlos, por decirlo así.

El entero universo, por lo tanto, según lo percibió Borges, es nada más y nada menos que «un laberinto espacio-temporal, donde se manifiesta el intento del hombre de introducir un orden en el caos, una estructura finita que defina lo infinito. El laberinto es, en primer lugar, el viaje como itinerario y en segundo una construcción arbitraria, realizada para la defensa»⁹. Es importante observar que no siempre Borges emplea el término de «laberinto» para denominar un espacio de este tipo.

Una de las premisas de este trabajo reposa en la idea de que el «mind-game film» sería la forma más adecuada de llevar la prosa intelectual de Borges a la pantalla. En este sentido, se trataría de un ejemplo de apropiación, o sea un caso extremo de adaptación libre, que cambia totalmente el anclaje espacio-temporal y también modifica la historia mucho¹⁰. En cuanto a este tipo de películas, teorizado por Thomas Elsaesser, Jordi Revert observa que esa tradición (o sea, del «mind-game film») es «una extraña raza de cine, en el que formas clásicas de narrar han quedado atrás, si no obsoletas» que «tiene primero sus referentes en autores literarios» y uno de estos es Borges¹¹. Thomas Elsaesser clasifica este

⁴ J. L. Borges, «El otro», *El libro de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pág. 8.

⁵ E. Pérez Laborde, ob. cit., pág. 5.

⁶ A. Huici, *apud*. I. Farag Fahim, «Un patrón estructural del laberinto borgeano: *El inmortal*», *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, págs. 7-8, 2010, pág. 123.

⁷ I. Farag Fahim, ob. cit., pág. 123.

⁸ M. Eliade, *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude Henri-Rocquet*, trad. J. Valiente Malla, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980, pág. 69.

⁹ C. Coriasso, «El laberinto como símbolo del referente inexistente: una comparación entre Borges y Buzzati», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 1, Madrid, 2009, pág. 43.

¹⁰ J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000, págs. 65-67.

¹¹ J. Revert, «El origen de *Origen* y la construcción del mind-game film definitivo», *L'ATALANTE. Revista de estudios cinematográficos*, núm. 15, 2013, pág. 1.

tipo de películas en dos tipos básicos: el primero, basado en el juego del que los personajes son conscientes o no y cuyo creador no conocen. El segundo está basado en la mente, o sea que la percepción de la realidad cambia por una condición mental extrema, inestable o patológica del personaje¹². *Inception*, desde luego, encajaría en el segundo tipo, ya que Cobb está dominado por una obsesión en cuanto a lo que es real y lo que no, debido al trauma personal de este, cuyo punto de vista es privilegiado en la película.

Teniendo todo esto en cuenta, este trabajo propone como soluciones, como posibles fuentes de adaptación para el rompecabezas que definitivamente es *Inception*, una serie de cuentos de J. L. Borges en los que el término «laberinto» se emplea de manera explícita, ya que en la película los sueños que construyen y comparten los personajes están presentados, desde un principio, como laberintos. Es más, tienen que ser laberintos por razones de seguridad de los personajes e incluso para que la acción sea posible —o sea que el sujeto no se dé cuenta de que está en un sueño. Aquí Nolan se encuentra otra vez con Borges, sugiriendo que el universo mismo es un laberinto a su vez.

A continuación, se intentará una justificación más detallada de la relación que se podría establecer entre cada uno de los cuentos indicados anteriormente y la película *Inception*.

«El milagro secreto» fue el único cuento indicado por Nolan como una de sus fuentes de inspiración, especialmente en cuanto al tratamiento del tiempo: tanto en la obra de Borges como en la película el tiempo se dilata para crear un espacio que solo es mental, es alternativo al mundo real —no hay una entremezcla, aunque el sueño parte de la realidad y tiene su peso en ella, afirma sus consecuencias en ella. La justificación, en cada caso, parece ser que, para aguantar y habitar mejor la realidad, hay que soñar. Así, se pone de manifiesto que los sueños tienen consecuencias prácticas en la vida real, la modifican, no son mero espacio de rechazo de la realidad, como se puede ver tanto en el cuento de Borges como en la película de Nolan.

Esta cadena circular, infinita, esta mezcla de sueños y realidad que deja a los personajes casi sin saber distinguirlos y al lector o espectador muy confundidos subraya muy bien que el espacio del sueño, igual que el de la realidad, representan el uno para el otro un laberinto que hay que resolver para solo caer en el otro. En cuanto al tiempo, este también representa un laberinto, sea en la realidad o en el sueño. Porque en las obras de ambos creadores se trata de un *cronotopo*¹³, al fin y al cabo, el tiempo comparte la característica esencial del espacio al que define y que lo define a su vez. La distinción se da entre el tiempo del laberinto real y los tiempos de los laberintos soñados o imaginados. Estos aparecen, de cierta forma, como más reales, como teniendo más peso existencial, ya que «mientras dure esta noche» —era su última noche, antes del fusilamiento, pero

¹² T. Elsaesser, «The Mind Game Film», *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Warren Buckland (ed.), 2006.

¹³ En palabras de M. Bajtín. El subrayado es mío.

más que eso era el tiempo predilecto del sueño y de la imaginación, del intento de encontrar la salida de una realidad laberíntica, aplastante— «soy invulnerable, soy inmortal»¹⁴, concluye el personaje de Borges. Está torturado, como Cobb, por la idea de dominar la realidad, por el ansia de tener certeza de su destino. Y esa cadena de escenarios imaginados de su fusilamiento parecen haber sido trasladados en la película a aquellas escenas donde Cobb hace girar el totem de Mal, para comprobar su estado. Alcanza, imaginando e imaginando, ese momento paroxístico de la imposibilidad de la certeza —definitoria para esta relación entre la imaginación y la realidad— que tiene Cobb en Mombasa, cuando Saito lo interrumpe para ver si se encuentra en un sueño o ya ha vuelto a la realidad.

En «Las ruinas circulares» está igual el ansia por la certeza que necesita tener el personaje sobre su realidad, que se ve aplastada por el horror de saberse soñado por otro, de ser mero ente ficticio, sin realidad, o sea de tener vida que carece de peso. Lo que llama la atención en cuanto a este cuento es, en primer lugar, el comienzo *in medias res*, ya que al mago «nadie lo vio desembarcar en la unánime noche». Este cuento, por lo tanto, pone de relieve el carácter fundamental de un sueño (tal y como le explica Cobb a Ariadna), por la estructura, como también por la entrada en escena del mago, que llega herido igual que Cobb a la orilla del agua. Bien podría estar en lo que Nolan denominó limbo, la última capa del subconsciente, un espacio onírico vacío cuya característica fundamental es que el soñador que cae allí ya no tiene consciencia de que se encuentra en un sueño, ya no se percata de la falsedad del entorno, ya no lo entiende como proyección onírica suya o de otro con quien comparte el sueño, sino como realidad. Ya no existe la duda, ya no existe la inquietud, por lo tanto, tampoco la rebeldía, el intento de salir. Hay pistas que nos deja Borges que bien podrían hacernos dudar de la realidad del mago desde un inicio: su condición física cuando desembarca, frases ambiguas —advertencias sobre la condición ilusoria del mago, que al final se confirman para el lector. En *Inception* la duda es permanente en cuanto a qué es sueño y qué realidad.

Es importante también el espacio donde sueña el mago, un templo circular en ruinas, o sea que se trata de un espacio sagrado caído en desgracia. En la pantalla, los espacios donde deciden soñar los personajes no parecen importar mucho en este sentido, aunque sí tienen su peso para dar coherencia a la historia. Pero hay un elemento fundamental para la entrada en el sueño que bien podría sustituir la sacralidad del espacio donde se encuentra el mago. Y este es la máquina. La máquina que al mismo tiempo es el sustituto lógico, en una película cuya acción parece desarrollarse en nuestra contemporaneidad, de los rituales que hace el mago para lograr soñar de manera rigurosa, de lograr un sueño estable.

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» plantea la idea del doble, común al cuento y a la película, que es la que permite el sueño: «cada persona que duerme en algún lugar, está despierta en otro. Y así, cada hombre es dos hombres». Otra característica de este mundo creado por los «tlönistas» que podríamos relacionar con la

¹⁴ J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, pág. 509.

característica del mundo que crean Cobb y Mal es la necesidad de la presencia humana, del ojo que ve para que todo un mundo permanezca: las cosas en Tlön «propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvidan la gente»¹⁵. Asimismo pasa con ese mundo que crean y luego abandonan Mal y Cobb, tal y como se ve cuando Cobb lleva allí a Ariadna: los edificios se convirtieron en ruinas que el espectador ve derrumbándose. Pero quizás lo que más le influyó a Nolan de este cuento al momento de crear *Inception* fue ese anhelo por la creación que compite con el mundo real, con el creador. En cuanto a ese mundo, Borges insiste en este cuento en que «la realidad está ordenada de acuerdo a leyes divinas, inhumanas, impenetrables para la mente humana. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres»¹⁶.

La visión del mundo como laberinto, como la oposición entre el laberinto divino y el construido por humanos la encontramos también en «La casa de Asterión» —como en la película, cuando Mal y Cobb bajan y crean el limbo— y es la opción por el laberinto construido, inteligible que al mismo tiempo insiste en la relación estrecha que hay entre el ser (humano) y el espacio. Es precisamente esta voluntad de aislarse en una casa-cárcel la que determina el final de Asterión, como también la opción de Cobb por el sueño.

Este cuento insiste, al mismo tiempo, en la figura del habitante del laberinto, el Minotauro. Así, intentando una relación entre la película y este cuento, estamos buscando esta figura también en la película de Nolan. ¿Quién es el Minotauro en la película? ¿Las proyecciones del subconsciente de los soñadores, a las que tratan de alejar para poder llevar a cabo sus misiones, estando entre ellas, claramente, Mal? Esto podría ser, a una primera vista. Pero igual, ¿se podría identificar el Minotauro con cada uno de los arquitectos y soñadores que aparecen en *Inception*, al momento de tomar, como Mal, la decisión de olvidar la realidad y de permanecer allí, dibujando sus sueños como una copia completamente fiel de la realidad, que los haga olvidar la distinción entre los niveles?

La misma oposición entre el laberinto humano (construido) y el laberinto divino (dado, el mundo) se da, quizás con mas evidencia, en «Los dos reyes y los dos laberintos». La construcción humana presenta «la multiplicidad y la indefinición de nexos en la inmensidad de lo cognoscible, el vínculo entre lo finito, el yo que conoce el mundo, y el infinito, el universo observable»¹⁷, pero parece permitirle al ser humano alcanzar algo de dignidad, algo de fuerza, algo de libertad, manifestar su opción, su voluntad de rebeldía frente a su Creador. A este cuento hace referencia Borges en «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», empleándolo como un espejo, como *mise-en-abîme* de la historia de Abenjacán. Lo inquietante de este último cuento, como también de la película

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 440.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 443.

¹⁷ C. Corriaso, «El laberinto como símbolo del referente inexistente: una comparación entre Borges y Buzzati», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 1, Madrid, 2009, pág. 44.

de Nolan, parece ser, a mi entender, el anhelo de ser otro y el anhelo de construir un laberinto para poder ser otro.

Aquí también Borges insiste en la relación entre el ser y el espacio ya que, para descifrar el enigma de la muerte de Abenjacán, uno de los personajes subraya que «lo que importa es la correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto. Nadie dirá lo mismo de una amenaza percibida en un sueño. Evocada la imagen del minotauro (evocación fatal en un caso en que hay un laberinto), el problema virtualmente estaba resuelto»¹⁸.

«El Aleph», aparte de sostener la posibilidad de llevar a la pantalla los textos de Borges, dada su visualidad especial, se podría relacionar con esta película de Nolan en cuanto a la imagen de la casa, este «rincón del mundo, y uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre»¹⁹. La transposición de la casa de Beatriz Viterbo podría ser la casa que habita Cobb en sus sueños, la casa que compartió con Mal. Destaca también para este propósito la idea del descenso —físico, doblado por uno interior— de Borges llevado al sótano para ver *El Aleph*, que podría tener como correspondencia en la película la escena del elevador que lleva a otro sótano —el limbo— a Cobb y a Ariadna.

El lector de Borges, igual que el espectador de *Inception* que intenta establecer una relación entre los cuentos mencionados (quizás haya más cuentos que muy bien se podrían relacionar con esta película), está intentando un descenso, hasta llegar al Aleph o al sótano que aparece en *Inception*, al limbo de Cobb, ya que este lugar es «el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Y soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo»²⁰, que parece ser lo que Nolan está poniendo de manifiesto en *Inception*, siguiendo a Borges. Este cuento, junto con la apropiación que de él hace Nolan pone también de manifiesto, como «La casa de Asterión» y «Abenjacán...», sobre todo, la estrecha relación entre un cierto tipo de espacio y su habitante y más que eso la identificación ser-construcción-espacio, ya que «el cuerpo, como el Cosmos, es, en esencia un “estado”, un sistema de condicionamientos asumido. [...], homologado desde un punto de vista ritual al Cosmos [...] es asimilado también a una casa»²¹. Claro está, «la homologación se hace también al revés, porque el templo o la casa son, a su vez semejantes a un cuerpo humano»²². Se trataría, por lo tanto, de una condición híbrida, entretejido inseparable de persona y edificio,

¹⁸ J. L. Borges, *Obras completas*, ob. cit., pág. 605.

¹⁹ G. Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pág. 29.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 38.

²¹ M. Eliade, *Sacral și profanul*, trad. Brândușa Prelipceanu, Humanitas, București, 1995, pág. 99. En rumano: «corpul, ca și Cosmosul, este în ultimă instanță o “stare”, un sistem de condiționări asumate. (...), omologat din punct de vedere ritual Cosmosului (...) este asimilat și unei case».

²² *Ibíd.*, pág. 99.

o sea que las personas y sus construcciones son un «todo indisoluble», según decía Spiro Kostof²³ y como vemos en la película, entrando mediante los sueños en lo más profundo del subconsciente de los soñadores, repleto de construcciones. Cobb es en su interior, siguiendo esta posibilidad de interpretación, de hecho, esa misma construcción inquietante como una casa de varios niveles, a los que conecta un ascensor.

En sumo, este trabajo intentó acercar, aunque sea brevemente, ciertos espacios laberínticos de J. L. Borges a la película de C. Nolan para lograr así, quizás, una lectura más profunda del film. Y al mismo tiempo el que sigue este camino, en realidad, se acerca más a Borges, porque mediante una lectura de las fuentes y de su posible recreación en la película tiene que aclararse los conceptos que desarrolla el escritor argentino, o sea que tiene que prestar atención a los enigmas de sus textos e intentar aclararlos.

Se intentó trazar las líneas principales que podrían servir para una investigación mucho más detallada. El propósito fue en primer lugar observar cómo Borges elabora y desarrolla los dos símbolos (el laberinto y el sueño) en la serie de cuentos mencionados para, luego, poder ver si Nolan se acerca o más bien se aparta de los símbolos borgesianos. Esto es explicable porque Borges, como se pudo ver, lo que hace es una reescritura permanente de un mismo espacio que es, en este caso, el laberinto. En otras palabras, el lector de Borges debe estar acostumbrado a acercarse a su universo como a un juego de muñecas rusas. Esta es la idea vislumbrada por Borges, que un texto «no es sino reescritura de otros textos y quizás de de un primer texto»²⁴ —y reforzada, consagrada mediante los trabajos de Bajtín y Kristeva— ya que señalaba que durante muchos siglos, «estas tres historias —la de Troya, la de Ulises, la de Jesús— le han bastado a la humanidad. La gente las ha contado y las ha vuelto a contar una y otra vez»²⁵. Asimismo se podría justificar una opción como la que propone este trabajo, de escoger varios cuentos literarios e intentar hablar de su apropiación en una sola película.

Concluyendo, se podría decir que hay suficiente información para hablar de una intertextualidad cine-literatura. El breve análisis que intenta este trabajo parece sostener que sí se puede hablar de una relación entre estos cuentos de Jorge Luis Borges y la película de Nolan. Y más que eso, un análisis así parece muy indicado ya que las obras de ambos creadores se enriquecen en significados, permanecen vivas unas por medio de la otra y al revés.

²³ S. Kostof, *apud* Y. Izquierdo, *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Isla Negra, Puerto Rico, 2002, pág. 19.

²⁴ L. A. Nitrihual Valdebenito, «Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia», *Espéculo*, núm. 36, 2007.

²⁵ J. L. Borges, *apud*. L. A. Nitrihual Valdebenito, ob. cit.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

- NOLAN C., *Inception*, Warner Bros., Legendary Pictures, Syncopy, 2010.
 BORGES, J. L., *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

Secundaria

- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
 BORGES, J. L., «El otro», *El libro de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
 — *El libro de los seres imaginarios*, Editorial Destino, Barcelona, 2007. En [http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/ imaginarios.pdf](http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/imaginarios.pdf).
 — *El informe de Brodie*. En línea: <http://www.itvalledelguadiana.edu.mx/librosdigitales/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20El%20informe%20de%20Brodie.pdf>.
 CASALE O'RYAN, M., *The Making of Jorge Luis Borges as an Argentine Cultural Icon*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Manchester, 2010.
 CORIASSO, C., «El laberinto como símbolo del referente inexistente: una comparación entre Borges y Buzzati», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 1, Madrid, 2009. En <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/coriasso.pdf>
 ELIADE, M., *Sacral și profanul*, trad. Brândușa Prelipceanu, București, Humanitas, 1995.
 — *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude Henri-Rocquet*, trad. J. Valiente Malla, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980.
 ELSAESSER, T., «The Mind Game Film», *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Warren Buckland (ed.), 2006.
 FARAG FAHIM, I., «Un patrón estructural del laberinto borgeano: "El inmortal"», *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 7-8, 2010. En <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Farag%20Farim.pdf>
 ITZKOFF, D., *A Man and His Dream: Christopher Nolan and «Inception»*. En http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/06/30/a-man-and-his-dream-christopher-nolan-and-inception/?_r=0.
 IZQUIERDO, Y., *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Isla Negra, Puerto Rico, 2002.
 PÉREZ LABORDE, E., «El sueño como lenguaje en la poética de Borges», *Contextos: Revista de humanidades y ciencias sociales*, 11, 2004. En http://www.antoniomiranda.com.br/colaboradores/elga_laborde_borges.pdf.
 REVERT, J., «El origen de Origen y la construcción del mind-game film definitivo», *LATALANTE. Revista de estudios cinematográficos*, núm. 15, 2013. En https://www.academia.edu/6168420/El_origen_de_Origen_y_la_construcción_del_mind-game_definitivo?auto=download.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.

VALDEBENITO, N., «Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia», *Espejulo*, núm. 36, 2007. En <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/borgbola.html>.

ZAVALETA BALAREZO, J., «Borges y el cine: imaginería visual y estrategia creativa», *Mester*, 39 (1), 2010.

Topografías literarias. *El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Bajo este título presentamos esta monografía en la que diversos autores, desde diversos ángulos y en muy diferentes textos, se dan la mano y convergen en el espacio como centro irradiador de su estudio. La espacialidad fue concebida por Kant como esa categoría *a priori* que, junto al tiempo, determina toda percepción sensible humana y estructura nuestra forma de conocer. No es extraño, entonces, que se constituya en eje fundamental del fenómeno literario: ¿no es la Literatura una especial forma de aprehender el mundo, una especial forma de percibir y conocer este mundo, aun desde su reabsorción, reformulación y creación de mundos otros?

Más allá de su condición de categoría cognoscitiva, el espacio se materializa y se hace presente en la literatura de modos muy diversos, permitiendo una riquísima gama de acercamientos filológicos a los textos: desde la propia materialidad de la escritura (puesta en página, tipografía, soportes y medios de transmisión...) a su función estructural en los diversos géneros (espacios diegéticos, espacios dramáticos y escénicos, espacios líricos), pasando por las infinitas formas del *decir* y tematizar el espacio, los infinitos recursos para convertirlo en símbolo, para trascender, resignificar y saturar de contenido su condición referencial primera. Laberinto, prisión, isla; el camino y el viaje; el encierro; el campo, la ciudad; regiones inventadas, geografías míticas, *fuera* y *dentro* materiales o simbólicos... todos estos y otros conceptos serán los que vehiculen los estudios sobre literatura hispánica, desde la Edad Media a nuestros días, que a continuación se presentan.

Resultado del XIII Congreso Internacional ALEPH *Geopoética: el espacio como significante y significado en la literatura hispánica* (Universidad de Salamanca, 13, 14 y 15 de abril de 2016), presenta esta monografía el trabajo de un total de 60 autores, todos ellos miembros de ALEPH: Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica. Surgida en 2002, ALEPH es la asociación más longeva de jóvenes investigadores no doctores dedicados a la investigación de la literatura hispánica y posee una orientación marcadamente internacional, reuniendo a investigadores de los diferentes continentes. El volumen incluye además, en su versión escrita, la conferencia teórica con la que Fernando Aínsa, reconocido estudioso y pionero de los estudios geopoéticos, inauguró dicho evento.

Editado por Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (Universidad de Salamanca), miembros del comité organizador del XIII Congreso Internacional ALEPH, la mirada al estudio de la literatura desde el concepto *espacio* puede ampliarse con el volumen *Dimensiones. El espacio y sus significados en la literatura hispánica*, en esta misma editorial, a cargo de Raquel Crespo-Vila y Sheila Pastor (Universidad de Salamanca).

