

ISSN: 1887-5238

Volumen 14, 2016

Cartaphilus

**VIOLENCIA Y TEATRO:
PERSPECTIVAS DE LA REPRESENTACIÓN VIOLENTA EN ESCENA**

Monográfico coordinado
por Alba Saura e Isabel Guerrero



JULIO CORTÁZAR, HIJO DE SU TIEMPO: APUNTES SOBRE EL CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE SU POÉTICA

MARIO AZNAR PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este estudio plantea una reconstrucción del contexto histórico-cultural en el que se comienza a desarrollar la poética del escritor argentino Julio Cortázar. Para ello se recorre la primera mitad del siglo XX prestando especial atención a los movimientos de vanguardia artística que tanto influyeron en su escritura. El artículo se divide, así, en tres epígrafes que distinguen, en primer lugar, una época marcadamente iconoclasta en la que tiene lugar el auge surrealista; en segundo lugar, el período de postguerra, más reflexivo, en el que se desarrolla el movimiento existencialista; y, por último, un apartado en el que se explicita la relación de esos años con

Hispanoamérica y con la figura y la obra de Julio Cortázar. Tanto la división estructural del artículo como la periodización histórica son de carácter claramente metodológico, y no creemos necesario advertir en el texto que éstas no se dan ni mucho menos de forma neta, sino que los distintos movimientos artísticos, los acontecimientos históricos y las realidades nacionales sufren trasvases frecuentes y fecundos, como puede comprobarse leyendo al escritor “cosmopolita” que fuera y es Julio Cortázar.

Palabras clave: literatura hispanoamericana; historia de la literatura; historia de la cultura; literatura argentina

Abstract: This study proposes a reconstruction of the historical-cultural context in which the poetics of the Argentine writer Julio Cortázar begins to develop. For this, the first half of the twentieth

century goes through paying special attention to the artistic avant-garde movements that influenced both his writing. The article is thus divided into three epigraphs that distinguish, first of all, a



markedly iconoclastic era in which the surrealist boom takes place; Second, the post-war period, more reflexive, in which the existentialist movement develops; And finally, a section that explains the relationship of those years with Latin America and the figure and work of Julio Cortázar. Both the structural division of the article and the historical periodization are of a clearly methodological nature, and we do not believe it necessary

to note in the text that they do not give much or less of a net form, but that the different artistic movements, historical events and national realities suffer frequent and fruitful transfers, as can be seen reading the “cosmopolitan” writer who was and is Julio Cortázar.

Keywords: Hispanic-American literature; History of literature; History of culture; Argentine literature

I. EFERVESCENCIA ICONOCLASTA: EL NUEVO SIGLO Y EL SURREALISMO

Julio Cortázar (1914-1984) nace, por motivos azarosos, en Bélgica el mismo año en que da comienzo la Primera Guerra Mundial, con la cual se considera iniciado el siglo xx. Esta inmersión plena en el nuevo siglo supondrá para el escritor un primer desarrollo dentro de un clima efervescente, complejo, rebotante de estímulos. Son años de dinamicidad durante los cuales se desarrollarán las grandes rupturas artísticas detonadas entre finales del siglo xix y comienzos del xx. Estas corrientes de ruptura, deudoras, principalmente, de la poesía francesa¹, irán cuajando a comienzos de siglo para dar forma a las primeras vanguardias artísticas que supondrán verdaderas revoluciones culturales dentro del panorama occidental: dadaísmo, futurismo, cubismo, expresionismo o surrealismo serán algunas de las piezas de este extenso puzzle geográfico, político e ideológico. Vanguardias éstas que se verán propiciadas por la enorme fecundidad intelectual, un desarrollo científico-técnico realmente frenético, la paz mundial que siguió a la Primera Guerra, la crisis política de los regímenes democráticos y la consolidación de la revolución bolchevique que daría como resultado la creación de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia. Estos rasgos definen someramente la situación mundial al comienzo de la década de los años veinte, “esos años llamados alternativamente *locos*, *felices* o *prósperos*, cuyo frenesí parecía alimentarse en la voluntad colectiva de evasión” (Calvo Serraller, 1984: 11).

1 “No es ningún secreto advertir que experiencias aisladas de escritores, especialmente franceses como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé o Verlaine, habían puesto en marcha rupturas individuales que reflejaron desde el optimismo de la *belle époque* al pesimismo fin de siglo e, incluso, preocupaciones neoclásicas que tampoco fueron ajenas a los modernistas. También esas particulares rebeldías prepararon el sistema de ruptura de las vanguardias [...]” (Barre-ra, 2006: 10). No en vano fue Apollinaire el primero en utilizar el término *surrealista*, en 1917, en su obra *Les Mamelles de Tirésias*, que subtítulo *Drame surréaliste*.

Estallan, así, las primeras manifestaciones futuristas de un Marinetti exaltado por el progreso, la máquina y la velocidad. Esta exaltación y la voluntad de difundir sus ideas lo llevaron a publicar en Francia, en 1909, el famoso primer manifiesto futurista². Otro tanto sucederá en Rusia, cuando en 1912 Burliuk, Krucheniki, Klebnikov y Maiakovsky suscribirán el manifiesto *Bofetada al gusto público*. Por otro lado, la gran revolución Dadá se gestará inesperadamente en las *soirées* suizas del Cabaret Voltaire, en el que artistas sedientos de cambio como el conocido –y más difundido representante del dadaísmo zuriqués– Tristán Tzara minarán con descaro las convenciones del arte y la sociedad occidentales. La abrumadora energía de sus propuestas y el extremismo de sus ideas propiciaron un alejamiento –en muchas ocasiones insalvable– entre las concepciones artísticas del movimiento y una realidad contemporánea que mantenía su escasa permeabilidad. Como causa fundamental entre las que determinaron el acabamiento del dadaísmo, Guillermo De Torre, en su *Historia de las literaturas de vanguardia*, destaca el cansancio “de la burla y del nihilismo, de la fácil aceptación y del ruidoso rechazo del público” (1974a: 16). Un movimiento que nació de la confusión y que murió igualmente envuelto en ella. Confusión colectiva que encenderá la mecha catalizadora de la nueva sensibilidad.

Fundamentalmente el dadaísmo, por su carácter marcadamente cosmopolita (frente al nacionalismo y el radicalismo –en su sentido etimológico– de los futuristas italianos), desembocará en nuevos puertos junto a artistas de la talla de Marcel Duchamp o de Man Ray que, en cierto modo, con su personal desvío de la norma, contribuirán consciente o inconscientemente a desarrollar ese movimiento de ruptura evolucionado que será el surrealismo de los años veinte: no un movimiento de continuación o de oposición a Dada, como trató de aclarar André Breton, sino una de las posibilidades que abría Dada (García Fleguera, 1993: 100). Esta década de *l'avant-garde* comparte con la anterior el espíritu rebelde y las ansias de transformación, quedando enmarcada dentro de esa primera fase que distinguen algunos estudiosos y que con un marcado carácter “iconoclasta y rebelde” recorre los veinte primeros años del siglo xx (Barrera, 2006: 17) .

A partir de 1919 comienza el llamado período de entreguerras, que habrá de durar hasta 1939. Período durante el cual tiene lugar la importantísima revolución surrealista, entrando este movimiento a formar parte, con derecho propio, de esas “vanguardias históricas” que revolucionaron la atmósfera cultural de la primera mitad del siglo. En 1924 se crea la Oficina de Investigaciones Surrealistas, que dirige Antonin Artaud –explícitamente admirado por Cortázar en su artículo de 1948 “Muerte de Antonin Artaud”, e implícitamente seguido por él en su ensayo de 1947 *Teoría del túnel*–; aparece en diciembre el primer número de *La Révolution Surréaliste*, y André Breton publica el *Primer Manifiesto Surrealista*. Este movimiento subraya una diferencia fundamental que lo aleja –nunca demasiado– de la agresividad gratuita y el nihilismo dadaístas: el optimismo, la creencia en la posibilidad

² Para una compilación de los manifiestos del vanguardismo europeo, véase González Gómez, 2003.

de un cambio. Los surrealistas se levantan –en consonancia con la esencia del dadaísmo– contra la burguesía en todos sus aspectos: político, artístico y vital. Rechazan los modos de configuración social y mental de esta clase o categoría social, pero creen en una transformación de aquello que consideran obsoleto. Si Trinidad Barrera señala como característica general del vanguardismo que “la violencia y el extremismo enfrentan al artista con los límites de su arte” (2006: 11), los surrealistas trataron de extrapolar el arte para transformar una realidad. Esta suerte de fe en el hombre y en sus posibilidades, a pesar de condenar con vehemencia las estructuras sociales y mentales establecidas, desembocará en un acercamiento a esa promesa de cambio que fue el comunismo³:

Breton y sus camaradas seguían dispuestos a cambiar la vida, como quería Rimbaud, y a transformar el mundo, como preconizaba Marx, y por eso no podían ser indiferentes a lo que había ocurrido en Rusia luego de la triunfal llegada de Lenin a San Petersburgo (Granés, 2011: 79).

Esta toma de posición política no fue exclusiva de los surrealistas, sino que subyace en toda la primera mitad del siglo xx, tanto en Europa como en América, como respuesta a la convulsión interna de las estructuras sociales. El posicionamiento ideológico y político se vuelve obligado, y como ejemplos célebres de esta toma de partido podríamos citar la conocida inclinación fascista de Marinetti o el comunismo confeso de autores hispanoamericanos como César Vallejo o Pablo Neruda. De la fusión del surrealismo y el marxismo se desprende otro de los rasgos distintivos de esta corriente vanguardista, que buscó ir más allá del juego, el escándalo y la provocación, hacia una ética del arte que la convirtió en representante de ese vanguardismo de entreguerras que busca transformar el sentido mismo del arte acercándolo a una utopía que lo trascienda.

¿No había acaso un fondo ético en el grito de Rimbaud, héroe de los surrealistas, de *Il faut être absolument moderne*? ¿No están aquí recogidos los mitos sucesivos del artista bohemio, salvaje, comprometido? ¿El del arte, en fin, como comportamiento, actitud, estado de ánimo, promesa, signo de liberación...? ¿No será en medio de todos estos interrogantes, y en las ideas y acontecimientos históricos en los que se encardinan, donde podrá hallarse el verdadero sentido al ajuste de cuentas moral que cualifica la razón de ser de la vanguardia de entreguerras, cuyo principal heraldo ético fue de manera indiscutible el surrealismo? (Calvo Serraller, 1984: 9).

Inmersos en este proceso, los surrealistas cruzaron la década de 1920 para

³ “Leyeron, meditaron y, por un milagro muy burgués de eclecticismo o de 'combinación' inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos [surrealismo y marxismo]. Los superrealistas se hicieron inmediatamente comunistas” (Vallejo, 2006 : 192).

internarse en esa subdivisión del período de entreguerras que se sitúa históricamente después de la crisis económica de 1929, el *crack* que separa los *happy twenties* de los más oscuros años treinta, años de compromiso político y subordinación de la estética a la acción social. Este acercamiento de Breton a las consignas de la acción comunista produjo opiniones claramente enfrentadas: por un lado, la de aquellos viejos surrealistas y dadaístas que rechazaban por completo la subordinación de las formas de expresión artísticas a las finalidades de un proyecto político o social, y, por otro, la de los intelectuales –cada vez más numerosos– que abrazaban o habían abrazado con entusiasmo y verdaderas esperanzas las ideas marxistas de una Unión Soviética llena de promesas. De este modo, obtuvieron cierta legitimidad dentro del radicalismo imperante en cualquiera de las dos orillas:

Es solo en este momento –y no antes ni después– que el superrealismo adquiere cierta trascendencia social. De simple fábrica de poetas en serie, se transforma en un movimiento político militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria. El superrealismo mereció entonces ser tomado en consideración y calificado como una de las corrientes literarias más vivientes y constructivas de la época (Vallejo, 2006: 193).

Sin embargo, esta legitimidad no se mantuvo imperecedera, puesto que las inquietudes surrealistas defraudaron siempre a aquellos que buscaron cierta armonía en el movimiento, cierta facilidad taxonómica, ya que, al fin y al cabo, sólo se prestaron a ser eso: surrealistas. Esta falta de serenidad y de predictibilidad quizá se viese ya en las continuas disputas internas que dinamizaron, por un lado, y minaron, por otro, el movimiento desde 1926. Sirva como ejemplo el panfleto *Un cadavre*, que diversos artistas de la vieja guardia surrealista publicaron en 1930 criticando a André Breton en respuesta a la publicación de su *Segundo Manifiesto Surrealista*, de 1929. El mismo Vallejo, en su particular inhumación del surrealismo (“Autopsia del superrealismo”, publicado en 1930)⁴, plantea una crítica acerba disfrazada de operación forense y denuncia la incapacidad de los surrealistas –“intelectuales anarquistas incurables”– para comprometerse verdaderamente con el comunismo:

El pesimismo y la desesperación deben ser siempre etapas y no metas. [...] Los superrealistas, burlando la ley del devenir brutal, se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual, y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas (2006: 93).

Contra el empeño que mostraron muchos intelectuales por ver sepultado el surrealismo, enterrado como un movimiento artístico más, vacío de fundamento y relevancia suficientes como para perpetuar un legado, Cortázar escribiría “Muerte

⁴ “La última escuela de mayor cartel, el superrealismo, acaba de morir oficialmente” (Vallejo, 2006: 193).

de Antonin Artaud” y “Un cadáver viviente”, en 1948 y 1949 respectivamente, criticando igualmente el sepelio precoz e interesado y el academicismo exento de filosofía de lo que por aquél entonces seguía llamándose surrealismo.

II. PESIMISMO REFLEXIVO: LA POSGUERRA Y EL EXISTENCIALISMO

Aún con todo, el movimiento de André Breton recorrió prácticamente toda la década de 1920 y se instaló manteniendo cierta vigencia todavía en los años treinta, participando en esa segunda fase de la vanguardia de carácter más reflexivo. Frente a la rebeldía, la violencia y la iconoclasia de la década anterior, los años treinta se presentan muy marcados por la política, el compromiso ideológico y la acción social, rasgos éstos ejemplificados anteriormente con la fusión surrealista-marxista de Breton y sus seguidores. Estas características son compartidas a ambos lados del Atlántico, y hasta Latinoamérica llevará Breton su intento por aunar el arte y la política, el *superrealismo* –que dirían César Vallejo, Guillermo de Torre y tantos otros– y el comunismo:

Aunque al iniciarse la década de los treinta decaen los signos iconoclastas de la vanguardia, aún se producen algunos rezagamientos, como es el caso de la reactivación del surrealismo en México gracias al poeta peruano César Moro, en 1938. En ese mismo año, Diego Rivera, León Trotsky y André Breton redactan conjuntamente, en México, el “Manifiesto por un Arte Independiente”, texto clave para la toma de posición política de los artistas europeos de vanguardia y sus repercusiones en América Latina (Barrera, 2006: 17-18).

En 1939, Breton, junto al pintor austríaco Wolfgang Paalen y el poeta peruano César Moro, organiza la primera exposición surrealista en la Galería de Arte Mexicano, propiedad de Inés Amor, en la ciudad de México (Mendoza Bolio, 2012: 163). Es así como, a nivel tanto artístico como político, la experiencia mexicana –coincidiendo con el exilio del revolucionario ruso y el descubrimiento de artistas como Diego Rivera y Frida Kahlo, que para Breton recogían la esencia del surrealismo– calará profundamente en el representante surrealista hasta el punto de hacerle escribir: “Se realiza así una de las grandes aspiraciones de mi vida” (Breton, 1999: 525).

Estos “rezagamientos”, estos últimos coleteos de las llamadas vanguardias históricas, serán sucedidos por el carácter reflexivo que marca este nuevo período, unido ahora al desencanto y al pesimismo causados, en parte, por las vibraciones de ese nuevo conflicto mundial que ya estaba gestándose en el corazón de Europa. Si en 1938 se redacta en México –titulado “con terquedad”, según Borges (2009a:

197)⁵– el manifiesto “Por un arte revolucionario independiente. Manifiesto de Diego Rivera y André Breton por la liberación definitiva del Arte”, será más significativo que en ese mismo año Jean-Paul Sartre publique su novela *Le Nausée* –fiel reflejo de la situación y el estado de ánimo que se vivía entonces (Mainer, 1984: 30). Con esta novela Sartre se impone como el gran popularizador del existencialismo, pero será en 1939, año en que da comienzo la Segunda Guerra Mundial, cuando publique *Le mur*, una colección de cuentos en los que el espíritu político se manifiesta con total claridad. Este existencialismo sartreano, con su compromiso, con su fe en el hombre, con su postulación de un nuevo humanismo sin los asideros de la tradición occidental judeocristiana⁶, encajará perfectamente en el nuevo panorama europeo al que llegará Breton después de su exilio voluntario en Estados Unidos, durante la ocupación nazi en Francia. Al terminar la guerra, el “papa del surrealismo” regresa a París convencido ingenuamente de que aún su movimiento ocuparía el puesto más alto de la cadena artística e intelectual, pero era el año 1946, y los estalinistas que habían liderado la Resistencia durante la ocupación alemana lideraban ahora, valga la redundancia, la totalidad de la industria cultural. Tanto los viejos intelectuales como las nuevas generaciones de pensadores y artistas empezaban a gravitar en torno al existencialismo. “El humor y el juego habían sido desterrados de las preocupaciones intelectuales, y el escándalo gratuito, al igual que la provocación vanguardista, parecían ahora un vulgar espectáculo destinado a entretener a la burguesía de posguerra” (Granés, 2011: 89-90). La preocupación existencial pasa a ocupar un primer plano dentro del panorama intelectual del momento, y Jean-Paul Sartre, con su sistematización de las ideas existencialistas y su difusión literaria en forma de cuentos, novelas y dramas, se alzará como una de las mayores influencias dentro del pensamiento occidental del siglo xx, destacando notablemente en esta década de 1940. Con *La náusea* queda inaugurada una nueva manera de leer la vida en la literatura, una lectura *reveladora* mediante la cual Sartre comparte con el hombre de su tiempo “el hallazgo del existir como pura contingencia”, como señalará Cortázar en su reseña de la novela, publicada originalmente en la revista *Cabalga*, en 1948:

[...] no se tardará en advertir la maestría de Jean-Paul Sartre en el manejo de una narración que comporta incesantemente las más sutiles intuiciones, los descensos más abisales al centro de esa revelación que constituye el martirio y la exaltación de Antoine Roquentin: el hallazgo del existir como pura contingencia, como absurdo al cual se debe dar –si se puede– un sentido (1994b: 107).

⁵ Borges publica el 2 de diciembre de 1938, en la revista *El Hogar*, su reseña “Un caudaloso manifiesto de Breton”. En ella presenta con mordaz ironía el nuevo manifiesto bretoniano, y hace hincapié en lo contradictorio de predicar un arte totalmente libre y a su vez proclamar que el arte ha de estar siempre al servicio de la revolución.

⁶ En su obra clave *El existencialismo es un humanismo*, escrita entre 1945 y 1949, Sartre escribirá: “Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre” (1978: 27).

Este sentido de la existencia lo buscarán Sartre y los existencialistas de la línea francesa en el propio comportamiento del hombre, en sus acciones y en su responsabilidad para escribir con ellas la historia misma de su existencia y la de quienes les rodean. Pues “si verdaderamente la existencia precede a la esencia, el hombre es responsable de lo que es” (Sartre, 1978: 19). Esta lección de esfuerzo y solidaridad calará profundamente en las generaciones intelectuales contemporáneas que confiarán en el hombre, como Sartre, para renovar las estructuras podridas del amargo período de posguerra. Escribirá Cortázar en 1948, confirmando el calado de la influencia sartreana:

Hoy, que sólo las formas aberrantes de la reacción y la cobardía pueden continuar subestimando la tremenda presencia del existencialismo en la escena de esta posguerra y su influencia sobre la generación en plena actividad creadora, la versión española de la primera novela de Sartre mostrará a multitud de desconcertados y ansiosos lectores la iniciación hacia lo que el autor llamó posteriormente “los caminos de la libertad”, caminos que liquidan vertiginosamente todas las formas provisionarias de la libertad y que ponen al hombre comprometido existencialmente en la dura y espléndida tarea de renacer, si es capaz, sobre la ceniza de su yo histórico, su yo conformado, su yo conformista (1994b: 106).

Con estas declaraciones, Cortázar nos deja ya entrever el importantísimo papel que tendrán las ideas existencialistas en su propia obra, formando parte él mismo –con treinta y cuatro años en la fecha en que escribe– de esa “generación en plena actividad creadora”.

De este modo Breton pasó a ser el padre al que los jóvenes tuvieron que matar, jóvenes intelectuales que pasaron de alabarlo a cavar su tumba. No ocurrió así con Julio Cortázar, quien, como veremos más adelante, amasó una concepción propia a partir de las consignas surrealistas y existencialistas, tendiendo un puente entre el surrealismo –muerto incluso el movimiento bretoniano– y el existencialismo, sin agarrarse nunca al precario amparo que ofertaban los *ismos* como escuelas de las que manaba “un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clisés”, tal y como denunció César Vallejo (2006: 192) del pensamiento social de la época vanguardista, fraccionado en tantas y tan fugaces fórmulas. Esta concepción propia que cultivó Cortázar, esta capacidad de metabolizar sus influencias e intereses en favor de una filosofía de vida –una actitud artística y vital– cobrará forma de ensayo en su *Teoría del túnel*, escrita entre el verano y la primavera de 1947, mientras trabajaba como secretario de la Cámara Argentina del Libro (Yurkievich, 2005: 15). Esta obra permanecería inédita hasta 1994, cuando se publicó conformando el primer volumen de su *Obra crítica*. En dicho ensayo podemos leer la poética implícita de un escritor que aúna las primeras ideas renovadoras del surrealismo –no academizado– y las concepciones del existencialismo sartreano, propiciando el desarrollo de una concepción destructivo-constructiva del arte contemporáneo.

III. HISPANOAMÉRICA: LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO EN JULIO CORTÁZAR

En Hispanoamérica, los procesos de vanguardia resuenan con igual estridencia, desarrollando pronto su sello personal. Sin bien es cierto que los *ismos* europeos desembarcan y aterrizan en América cargados de ideas revolucionarias, los movimientos de vanguardia que se desarrollan en América Latina durante la primera mitad del siglo xx no son ni “simples sucursales de los europeos –moda impuesta– ni tampoco son productos radicalmente autónomos de su contexto europeo. Son parte de un fenómeno internacional amplio pero con caracteres propios dentro del proceso cultural americano” (Barrera, 2006: 10). Los movimientos de vanguardia latinoamericanos atienden a inquietudes y objetivos similares a los europeos, pero vienen determinados por acontecimientos sociales, políticos y culturales que muchas veces difieren en esencia de aquello que ocurría en el viejo continente⁷.

Será el futurismo –a través de Trotsky y Ramón Gómez de la Serna– el catalizador principal de la vanguardia latinoamericana, deslumbrando con el enaltecimiento del reino mecánico a un continente todavía de resabios rurales. El creacionismo de Vicente Huidobro, el ultraísmo de Jorge Luis Borges, el estridentismo de Manuel Maples Arce, el postumismo, el euforismo, el atalayismo o el simplismo serán algunos de los movimientos que ilustran la vanguardia americana⁸. Bajo la influencia de su precursor europeo, este proceso de ruptura se extiende por América Latina con cierta asincronía entre los países que van incorporándose poco a poco a las nuevas filas artísticas. Entre ellos, Argentina será uno de los primeros países en formar parte del nuevo engranaje, con la importancia que tuvieron en el Río de la Plata los manifiestos y las declaraciones de intención (Barrera, 2006: 14-15). En este sentido, Enriqueta Morillas señala:

Esta explosión sin precedentes tiene en el Río de la Plata a un grupo de escritores que fueron capaces de registrarla, modelarla y reflexionar sobre su índole con una agudeza singular. Si bien toda América Latina se muestra lábil a los dictados de esta nueva expresión de la modernidad y la modernización, en el Sur del subcontinente Borges no solamente lidera el ultraísmo, sino que sus manifiestos y escritos admiten la vanguardia en la base de su poética. (2011: 127-128)

⁷ Por el contrario, estudiosos como Roberto Fernández Retamar consideran que América Latina deja de ser colonia en el siglo xix para ser neocolonia en el xx, ofreciendo, así, el ejemplo de una “dramática literatura dependiente” (1995: 154).

⁸ Para una recopilación de los muchos y variados manifiestos del vanguardismo latinoamericano, ver Jorge Schwartz, 1991; y Müller-Bergh y Mendoza Teles, 2009.

El *esprit nouveau* propulsado por Guillaume Apollinaire y las nuevas corrientes artísticas y de pensamiento que germinan en Hispanoamérica se alejan sensiblemente de la provocación y el juego en sí mismos, característicos de movimientos como el dadaísta, para asumir, a la manera de Marinetti, inquietudes patrióticas y nacionalistas que se aferraron con fuerza al problema americano de la identidad. Un ejemplo interesante será el grupo martinferista, cuyo amor por la novedad y por lo argentino caracteriza gran parte de su producción. En este contexto, hacia fines de los años veinte, la creciente politización de la cultura latinoamericana fomentará un polémico debate en torno al significado y el uso del término “vanguardia”, destacándose la clásica oposición del “arte por el arte” y el “arte comprometido” (Schwartz, 1991: 32). Un debate en el que la historia de la literatura declarará como vencedor, durante muchos años, al arte política, ideológica y socialmente comprometido.

Esta intensificación del compromiso social y político –característica de los movimientos americanos de vanguardia– se dará también, como hemos señalado anteriormente, en una Europa de posguerra desolada, pesimista y cuajada de brotes existencialistas. Antes de verse arrollado en esa “escena de posguerra” que señalaba Cortázar en su reseña de *La náusea*, nuestro escritor, tras pasar los primeros años de su infancia en Bélgica, se traslada a Banfield, el barrio popular de Buenos Aires en el que pasaría buena parte de su infancia y su adolescencia. La infancia de Julio Cortázar vendrá marcada por su carácter profundamente imaginativo. El propio Cortázar se define como un niño hipersensible y precoz, “enfermizo y tímido con una vocación para lo mágico y lo excepcional que me convertían en la víctima natural de mis compañeros de escuela más realistas que yo” (Poniatowska, 1975).

El carácter introspectivo y solitario que ya manifiestara Cortázar durante el período de escolarización primaria, supondrá un campo de cultivo idóneo para esa enorme cantidad de lecturas que lo mantendrán absorto durante la adolescencia y los primeros años de madurez⁹ –mientras ejerce de profesor en Chivilcoy y Bolívar, en la provincia de Buenos Aires, durante los siete años que van desde 1937 a 1944. Asimismo, la manifestación de un criterio ecléctico y su propensión a cuestionar los órdenes establecidos –empezando por las estructuras de un mundo adulto censor e incomprensivo– propiciarán la permeabilidad del escritor frente a determinadas ideas vanguardistas que lo rodearán durante su época de formación. Época en la que podemos distinguir un antes y un después en el desarrollo artístico-literario del escritor, que vivió durante sus primeros años sin relación directa con los procesos de renovación artística que estallaban a su alrededor, hasta que, casualmente, encontró y leyó *Opio*, de Jean Cocteau. Este “librito”, cuenta el propio Cortázar entre-

⁹ Declara Cortázar, entrevistado por Omar Prego: “[...] recuerdo muy bien que ya a partir de los 16 o 17 años yo era un omnívoro capaz de devorar los *Ensayos* de Montaigne alternados con las aventuras de Buffalo Bill, Sexton Blake, Edgar Wallace, las novelas policiales de la época (yo fui un gran lector de novelas policiales) y los *Diálogos* de Platón” (1985: 43-44).

vistado por Omar Prego (1985: 44), “me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno”. Esta obra, *Opio: diario de una desintoxicación*, que escribiera Cocteau entre 1928 y 1929, y que fue publicada originalmente en 1930, la leerá Cortázar en su edición española de 1931, admirando el prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Supondrá esta lectura un importantísimo punto de inflexión en su vida y, por extensión, en su obra¹⁰, y le hará abrir los ojos frente al “mundo moderno” que orbitaba a su alrededor, con todas esas nuevas corrientes artísticas y esa liberación del pensamiento y del arte que tan presentes estarán en la obra de Cortázar a partir de aquél fortuito encuentro entre una librería bonaerense y un joven escritor hambriento de estímulos y posibilidades:

Ese día me di cuenta de cómo, en la Argentina de mi generación, estábamos todavía atados a una tradición literaria, a antecesores y antecedentes literarios, y cómo sólo de una manera parcial teníamos algunos asomos de lo que realmente estaba sucediendo en Europa. Hablo por mí, claro, porque es evidente que en Buenos Aires había gente como Borges que hacía ya muchísimos años que sabía lo que yo no sabía (Prego, 1985: 44).

Algunos autores se han servido de este tipo de declaraciones para situar a Julio Cortázar en la esfera postvanguardista (Müller-Bergh; Mendonça Teles, 2009: 143), mientras que otros han preferido tratarlo de neo-vanguardista, incluyéndolo en ese grupo de autores posteriores a 1950 en los que podríamos advertir una clara vuelta al uso de algunos procedimientos propios del vanguardismo (Julián Pérez, 1995: 113).

Entre 1935 y 1945 Cortázar escribe el conjunto de cuentos que compilará en 1945 en el volumen *La otra orilla*, subtulado *Historias*, que quedará relegado y sin publicar. Sin embargo, ya en 1938 publica *Presencia*, un libro de poemas firmado por Julio Denis, y en 1949 se edita –en una edición privada hecha por un amigo, Daniel Devoto– el poema dramático sobre el tema del Minotauro *Los Reyes*. “Pero esos dos libros no fueron libros, digamos, públicos. El primer libro en un circuito editorial fue efectivamente *Bestiario*”, aclara el autor (Prego, 1985: 34).

Este período tan productivo para nuestro escritor coincide aproximadamente con la época en que deja la Universidad, en 1936, y se entrega de lleno a sus lecturas, una entrega que será útil y al mismo tiempo peligrosa (Alazraki, 1980: 259). Este *peligroso* aislamiento no puede dejar de recordarnos a otro gran escritor argentino, Jorge Luis Borges, quien incluyó en su *Antología de la literatura fantástica* (1940) el cuento de Cortázar “Casa tomada”, considerado un clásico dentro del género e inaugurador de la voz y el modo de representación característicos de Cortázar. Este cuento será recogido en noviembre de 1951 en el libro *Bestiario*, el mismo año en que el autor parte de Buenos Aires para dar comienzo a su exilio

¹⁰ “Ese libro [...] me metió en una visión deslumbradora. Desde ese día leí y escribí de manera diferente, ya con otras ambiciones, con otras visiones” (Prego, 1985: 44).

voluntario en la capital francesa.

Los años cuarenta son en el recuerdo del escritor un período angustioso por la pesadillesca realidad argentina del momento. Durante la Segunda Guerra Mundial, “el país había comprado la neutralidad –y una prosperidad espuria– a expensas de su dignidad. Fue una época de pacifismo hipócrita, de falsas alianzas, de pequeños intereses egoístas y traiciones míseras. Enseguida se instaló el peronismo” (Harss, 2012: 245). Cortázar mantuvo un brevísimo contacto con la política del momento –durante los años 1944 y 1945– durante su paso por la Facultad de Filosofía y Letras en Mendoza, llegando a conocer la prisión como resultado de un motín estudiantil. Prefirió entonces, según declara en su entrevista con Luis Harss (2012: 245), la evasión al equívoco. La opinión pública se encontraba fuertemente polarizada y, como apunta el entrevistador, “el intelectual sin filiación corría el riesgo de hacer el ridículo” (2012: 245). Cortázar entrevió, como otros tantos, los valores subyacentes en el peronismo como movimiento social, pero rechazó sin miramientos las estrategias demagógicas del general Perón y su mujer, sin poder, por otra parte, actuar en consonancia con una oposición que mostraba maneras tan oportunistas como las del régimen al que se oponía¹¹.

La realidad latinoamericana despertaría para Cortázar, años más tarde, a través de Cuba y su revolución. Mientras tanto, en 1944 Cortázar se traslada a Cuyo, Mendoza, y en su universidad imparte cursos de literatura francesa. En 1946 publica el cuento “Casa tomada” en *Los Anales de Buenos Aires*, la revista dirigida por Borges; y publica un trabajo sobre el poeta inglés John Keats: “La urna griega en la poesía de John Keats”, en la *Revista de Estudios Clásicos de la Universidad de Cuyo*. Tras la primera victoria de Juan Domingo Perón en las elecciones de este mismo año, renuncia Cortázar a su cátedra en Mendoza antes de verse obligado a sacarse el saco “como les pasó a otros tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos” (Harss, 2012: 226).

Entre noviembre de 1947 y abril de 1948 publica en la revista *Cabalgata*, a partir del número 13, un total de cuarenta y dos reseñas, algunas firmadas con sus iniciales y otras, las más largas, con su nombre completo. Estos textos representan, según señala Jaime Alazraki:

Algo así como la vértebra a partir de la cual el paleontólogo puede reconstruir todo el esqueleto de sus lecturas durante esos años formativos y claves para su futuro de escritor. [...] El valor de estas reseñas estriba entonces no tanto en su condición

¹¹ “Yo pertencí a un grupo –por razones de clase pequeño burguesa– antiperonista que confundió el fenómeno Juan Domingo Perón, Evita Perón y una buena parte de su equipo de malandras con el hecho que no debíamos haber ignorado y que ignoramos de que con Perón se había creado la primera gran convulsión, la primera gran sacudida de masas en el país; había empezado una nueva historia argentina. Esto es hoy clarísimo, pero entonces no supimos verlo. Entonces, dentro de la Argentina los choques, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular; nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno” (González Bermejo, 119).

de barómetro de preferencias como en abrirnos el cajón de sastre donde Cortázar guardó sus utensilios y materiales de aprendizaje (1980: 260-263).

Es en esta misma revista en donde publica sus notas acerca de *Temor y temblor* de Kierkegaard, *La náusea* de Sartre y *Kierkegaard y la filosofía existencial* de León Chestov, notas que pueden considerarse bosquejos de su ensayo “Irracionalismo y eficacia”, publicado en 1949 en la revista *Realidad*.

De manera tangencial hemos de destacar también, en esta década de 1940, la popularidad del género policial¹². A este respecto, Jaime Alazraki destaca como ejemplos particularmente influenciados por el género policial los cuentos “Después del almuerzo” y “El móvil”, y señala: “El interés de Cortázar por el relato policial durante esa época, además de reflejar el entusiasmo que ese género había despertado en la Argentina, anticipa algunas huellas que esas lecturas dejarán en su obra” (1980: 265).

Ya en la década siguiente, el gesto de rechazo frente al peronismo que Cortázar realizara en 1946¹³ y el desarrollo de sus inquietudes intelectuales desembozarán en su marcha a París en 1951. Nos habla Yurkievich (1994:14), a este respecto, de una doble fuga: la del exilio físico y la de la evasión hacia lo fantástico, sin tener en cuenta que ni lo fantástico supuso para Cortázar una “evasión” (Picon Garfield, 1975: 21), ni que gran parte de los cuentos de *Bestiario* fueron escritos en la década de 1940. De cualquier modo, la publicación de *Bestiario* ese mismo año será muy bien meditada por el autor, que hasta el momento se había negado a publicar sus cuentos atendiendo al altísimo listón de su capacidad autocrítica:

[...] a partir de un momento dado, digamos 1947, yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas, y que algunas de ellas incluso eran muy buenas. Me refiero, por ejemplo, a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa (Hars, 2012: 228).

¹² Borges dirigía la colección “El séptimo Círculo”, que alcanzó a publicar ciento cincuenta títulos de ficción policial. En 1943 apareció la primera edición de la antología *Los mejores cuentos policiales*, compilada por el mismo Borges junto a Adolfo Bioy Casares. Para intuir la gran influencia de este género en la obra de Julio Cortázar baste recordar algunas de las novelas policiales reseñadas por Cortázar en la revista *Cabalgata: Los rojos Redmayne* de Eden Pillpotts, *Cadáver en el viento* de R. Portner Koehler, o *Murió como una dama* de Carter Dickson; además de multitud de alusiones a otras novelas y comentarios sobre el género incluidos en dichas notas.

¹³ Sirva como clarísimo ejemplo de este rechazo la carta que enviara desde Buenos Aires, el 6 de abril de 1946, “A los firmantes de una nota del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza)” (Cortázar, 2000: 199-202).

Aún así, si bien *Bestiario* supone una obra clave que estimula el desarrollo de Cortázar como narrador, no fue recibido como gran acontecimiento en el mundo de las letras hispanoamericanas. Ya para ese año Borges había publicado *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944) y *El Aleph*, que comparte año de publicación –1949– con *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, y *Varia invención*, de Juan José Arreola. También Adolfo Bioy Casares había publicado, en 1940, *La invención de Morel*. “¿Quién iba a entusiasmarse con esos ocho cuentos en los que nada pasa, en los que se trata de mostrar –según la nota de la solapa– la sombra de la realidad, cuando se podía gozar con los juegos laberínticos de Borges?” (Leal, 1973: 403). El tiempo dará a *Bestiario* la importancia que a día de hoy muchísimos estudiosos le otorgan como obra clave de la cuentística del siglo XX.

En ese mismo año, ya al otro lado del Atlántico, vivirá Cortázar la curiosa y fructífera experiencia que le hará escribir *Historias de cronopios y de famas*, publicado años más tarde, en 1962. Entre 1951 y 1953 transcurre la primera estancia de Cortázar en París¹⁴. Sin embargo, habrán de pasar cinco años antes de que publique su siguiente libro, *Final del juego* (1956), en la colección “Los presentes”, que en México había iniciado Juan José Arreola. Esta segunda colección de cuentos marca el final de una etapa en la producción literaria de Julio Cortázar¹⁵, y contribuye a engrosar su obra de corte fantástico –“por falta de mejor nombre”– cuyos antecedentes genéricos más inmediatos podemos encontrarlos, por supuesto, en el mismo Borges, pero también en la literatura gótica del XIX, en los cuentos de Edgar Allan Poe y, extraliterariamente, en las capacidades innatas de ese Julio Cortázar que desde siempre *fantaseó* con el tiempo y los espacios convencionales. Es importante destacar también que en 1952 aparece *Confabulario*, de Juan José Arreola; en 1953 publica Juan Rulfo el volumen de cuentos *El llano en llamas*, y en 1955 su novela *Pedro Páramo*, año en que también publica García Márquez su primera novela, *La hojarasca*.

Así, pues, es en medio de esta vorágine, dentro de un período de gran fecundidad para el arte occidental en general y, concretamente para la literatura, en el panorama hispanoamericano, cuando Cortázar publicará sus primeras obras de relieve. A través de estos textos, cuya máxima expresión revolucionaria tendrá lugar en *Rayuela* (1963) y en *62. Modelo para armar* (1968), Julio Cortázar hila una cosmovisión que es deudora, en gran parte, del temblor artístico e intelectual que sacudió Europa y América durante la primera mitad del siglo XX.

El fenómeno de las vanguardias es legible desde diversos ángulos, como lo es la historia en general y, más aún, la historia literaria. Nosotros hemos tratado de

¹⁴ Nos parece importante señalar que la primera carta que Cortázar escribe desde París va dirigida al pintor y poeta argentino Eduardo Jonquières, y está datada el 8 de noviembre de 1951 (Cortázar, 2010: 18).

¹⁵ Según cuenta el propio autor en una carta dirigida a Eduardo A. Castagnino, el 8 de octubre de 1956 (Cortázar, 2000: 343).

detener por un momento el cauce inestable del discurso histórico, de un contexto intelectual profundamente complejo, acercándonos un poco más a esa poética en constante movimiento, siempre creciente, que sitúa a Julio Cortázar entre los hijos predilectos de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1980): "Cortázar en la década de 1940: 42 textos desconocidos", en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVI, Núm. 110-111, pp. 259-297.
- BARRERA, Trinidad (2006): *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Síntesis, D. L.
- BORGES, Jorge Luis (2009a): "Un caudaloso manifiesto de Breton" (1938), en *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Vol. V. Madrid: Iberoamericana, pp. 197-198.
- (2009b): "Anatomía de mi 'Ultra'", en *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Vol. V. Madrid: Iberoamericana, p. 171.
- BRETON, André (1999): *Oeuvres complètes*. Vol. III. París: Gallimard.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1984): "Una cultura de desolación y combate", en *Siglo XX: Historia universal (Historia 16)*, Núm 15, pp. 7-42.
- CORTÁZAR, Julio (1938): *Presencia*. Buenos Aires: El Bibliófilo. Denis, Julio (seud.).
- (1949): *Los reyes*. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor.
- (1951): *Bestiario*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- (1956): *Final del juego*. México: Los Presentes. 2ªed. Aumentada. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1964.
- (1962): *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Ed. Minotauro.
- (1963) *Rayuela*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- (1968): *62. Modelo para armar*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- (1994a): *Obra crítica*. Vol. I. Madrid: Alfaguara, pp. 15-137. Saúl Yurkievich (ed.).
- (1994b): *Obra crítica*. Vol. II. Madrid: Alfaguara. Jaime Alazraki (ed.).
- (2000): *Cartas: 1937-1963*. Buenos Aires: Alfaguara. Aurora Bernárdez (ed.).
- (2010): *Cartas a los Jonquières*. Madrid: Alfaguara.
- DE TORRE, Guillermo (1974a): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Vol. 2. Madrid: Guadarrama.
- (1974b): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Vol. 3. Madrid: Guadarrama.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1995): *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

- GARCÍA FELGUERA, María Santos (1993): "El surrealismo", en *Historia del arte: Las vanguardias históricas. Vol. II*, Núm. 46, pp. 94-130.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (2003): *Manifiestos de las vanguardias europeas (1909-1945)*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- GRANÉS, Carlos (2011): *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus.
- HARSS, Luis (2012): "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*. Madrid: Alfaguara, pp. 219-260.
- JULIÁN PÉREZ, Alberto (1995): *Modernismo, vanguardias, posmodernismo: ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.
- MAINER, José Carlos (1984): "Literatura para una crisis", en *Siglo XX: Historia universal (Historia 16)*, Núm 15, pp. 67-82.
- MENDOZA BOLIO, Edith (2012): "Arte y literatura. La vanguardia en la otra orilla: un surrealismo transatlántico", en *Nuevos hispanismos: para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 167-174. Julio Ortega (ed.).
- MORILLAS, Enriqueta (2011): "Apuntes para la arqueología de la vanguardia rioplatense", en *A través de la vanguardia hispanoamericana*. Tarragona: URV, pp. 127-133.
- MÜLLER-BERGH, Klaus y MENDOÇA TELES, Gilberto (2009): *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*. Madrid: Iberoamericana.
- PICON GARFIELD, Evelyn (1975): *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- PONIATOWSKA, Elena (1975): "La vuelta a Julio en (cerca) de 80 preguntas", en *Plural*, Núm. 44. [En línea], http://www.oocities.org/juliocortazar_arg/cercade80.htm [Consulta: 15/09/2015].
- PREGO, Omar (1985): *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.
- SARTRE, Jean-Paul (1978): *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: SUR.
- SCHWARTS, Jorge (1991): *La vanguardia latinoamericana: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra
- VALLEJO, César (2006): "Autopsia del superrealismo", en *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Síntesis, D. L., pp. 191-195.
- YURKIEVICH, Saúl (1994): *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- (2005): "Un encuentro del hombre con su reino", en *Obra crítica. Vol. I*. Madrid: Alfaguara, pp. 15-30. Saúl Yurkievich (ed.).

LA LITERATURA INFANTIL DE FEDERICO GARCÍA LORCA: ESCRITOR Y CONFERENCIANTE DE NANAS

BEATRIZ BARRANTES MARTÍN

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Federico García Lorca es uno de los escritores más completos de la nómina literaria española. Cultivó todos los géneros y se adentró también en el mundo de la crítica. En este artículo analizaremos la vertiente conferenciante de Lorca, en concreto el texto que escribió y dictó sobre la nana española. A continuación, cotejaremos dicha conferencia con las nanas que el propio Lorca escribió. El

mundo lorquiano siempre es más complejo de lo que, en un primer momento, puede parecer y, en este caso, observaremos que conferencia y poesía se enriquecen considerablemente si el lector se acerca a ellas desde una perspectiva intertextual.

Palabras clave: Federico García Lorca, literatura infantil, nanas españolas, intertextualidad

Abstract: Federico García Lorca is one of the most complete writers of the Spanish literature. He approached all the genres and he was also a critic. In this article, we will analyze Lorca as a speaker/lecturer, specifically the text he wrote about the Spanish lullaby. The lorquian world is always more complex than what we think

and, in this case, we will see that lecture and poetry enrich each other when the reader approach them from a intertextual perspective.

Keywords: Federico García Lorca, children literature, Spanish lullaby, intertextuality



Federico García Lorca fue un escritor multifacético que, además, poseía un rico bagaje intelectual. Cultivó casi todos los géneros literarios -poesía, prosa, teatro- y se adentró también en el mundo de la crítica y el análisis literario. Su acercamiento a ambos mundos estaba con frecuencia relacionado, de forma que enlazaba de forma única e inteligente los temas que, en un momento determinado, le ocupaban desde diferentes perspectivas, ya fuera la literaria o la crítica.

Para Lorca, el acercamiento al arte no conocía fronteras terminológicas o genéricas. Era un hombre de humanidades, entendiendo el concepto en su acepción más amplia. Le interesaba la literatura y el arte como manifestación de la capacidad del ser humano para expresar su complejidad interior y, desde ese punto de vista, Lorca se acercaba a cualquier texto o expresión artística tanto desde la perspectiva del productor como desde la del observador.

En este artículo nos centraremos en analizar cómo Federico García Lorca basculaba entre la producción y la observación, imbricando ambos aspectos hasta conseguir obras maestras. Para ello estudiaremos el acercamiento del poeta granadino al mundo de las nanas españolas desde la perspectiva del erudito que va visitando pueblos y regiones en busca de variantes textuales, nuevas versiones y textos desconocidos hasta conseguir material con el que articular la conferencia que dictó sobre las nanas españolas en los años veinte. A continuación, cotejaremos dicho texto con las propias nanas que él escribió, y todo ello sustentado dentro del ámbito de la literatura infantil española del momento.

.....

La literatura infantil española se remonta a la Edad Media, pero no es probablemente hasta finales del siglo XIX, con el auge del Romanticismo y su idealización de los mundos fantásticos, cuando la escritura para niños comienza a ser lo que en la actualidad entendemos por tal. Grandes muestras de la literatura infantil hispánica serían *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez¹ o los poemas infantiles de Rubén Darío².

También los integrantes de la generación del 27 fueron entusiastas compositores de textos para niños ya que el mundo vanguardista se relacionaba directa-

¹ Aunque al hablar de la literatura infantil de Juan Ramón Jiménez se suele recordar normalmente a *Platero y yo*, Juan Ramón también escribió otros textos menos conocidos entre los que se encuentran poemas de diferente temática como "El pajarito verde", "Trascielo del cielo azul", "Álamo blanco", "La verdecilla", "Mi cuna", "Rosa, pompa, risa", "Canción de invierno", "Sentido y elemento", "Llueve sobre el campo verde" o "Iba tocando mi flauta".

² Otros escritores que cultivaron la poesía infantil fueron Antonio Machado con títulos como "Pegasos, lindos pegasos" o "Parábolas" y Miguel Hernández con "La gatita Mancha y el ovillo rojo", por citar un par de ejemplos.

mente con los elementos oníricos, mágicos y absurdos de los que también se nutre la literatura infantil. Hay que recordar, en este sentido, a escritores como Rafael Alberti y muchas de sus poesías de *Marinero en tierra*, además de otros títulos de poemas como “El aburrimiento”, “Gatos, gatos y gatos”, “Pregón”, “Me digo y me retedigo”, “Barco carbonero”, “Si yo nací campesino”, “Vaivén”, “Se equivocó la paloma”, “Nocturno”, “Se despertó una mañana” o “El tonto Rafael”. A este último poema pertenece el siguiente fragmento:

Por las calles, ¿quién aquél?
¡El tonto de Rafael!
Tonto llovido del cielo,
del limbo, sin un ochavo.
Mal pollito colipavo,
sin plumas, digo, sin pelo.
¡Pío-pic!, pica, y al vuelo
todos le pican a él.
¿Quién aquél?
¡El tonto de Rafael!
Tan campante, sin carrera,
no imperial, sí tomatero,
grillo tomatero, pero
sin tomate en la grillera.
Canario de la fresquera,
no de alcoba o mirabel.

Su compañera, María Teresa León, es asimismo bien conocida en el ámbito de la literatura infantil, así como otros integrantes del mismo grupo como, por ejemplo, Gerardo Diego.

Pero fue, probablemente, Federico García Lorca el que sintió de forma más intensa la literatura infantil como continuidad de su propio yo, como trasunto del propio niño que sentía que luchaba continuamente dentro de él por expresarse, ya fuera desde la música, desde la pintura, desde el teatro o desde la poesía. De hecho en su poema “De casa en casa”, Lorca indica su deseo de retener la infancia:

Vámonos; de casa en casa
llegaremos donde pacen
los caballitos del agua.
[...]
¡Yo quiero ser niño, un niño!

El vínculo infantil de Lorca aparece en muchas de sus composiciones y no solamente en las estrictamente destinadas al público infantil. Buen ejemplo de ello

son las piezas *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* y *La zapatera prodigiosa*, donde se pueden encontrar varios fragmentos que se podrían englobar bajo la rúbrica de literatura para niños. El propio García Lorca –y también su hermano Francisco– hablaba de sus raíces folclóricas y de la importancia que tuvieron en su infancia los relatos orales que le contaban las mujeres que le cuidaban.

Así, en las “Palabras de justificación” que abren su *Libro de poemas* (1921), Lorca señala:

Ofrezco en este libro, todo ardor juvenil, tortura y ambición sin medida, la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud, esos días que enlazan el instante de hoy con mi infancia reciente. [...]

Sobre su incorrección, sobre su limitación, segura, tendrá este libro la virtud, entre otras muchas que yo advierto, de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega, sobre un fondo de serrañía.

Tadea Fuentes ha recogido en su estudio *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca* una extensa relación de textos de la obra lorquiana en la que se hallan, a veces de forma literal y en ocasiones recreados, fragmentos de canciones y cuentos populares e infantiles. La nómina es tan larga que ocupa alrededor de doscientas páginas, lo que nos puede dar una idea más fidedigna de la magnitud y la significación de la raíz infantil en la obra de Federico García Lorca.

Una de las muestras de la literatura infantil de Lorca aparece como bloque temático en la sección “Canciones para niños” de su libro *Canciones*. La sección se abre, significativamente, con la dedicatoria a una niña, la hija fallecida de su gran amigo chileno Carlos Morla Lynch, “A la maravillosa niña Colomba Morla Vicuña, dormida piadosamente el día 8 de agosto de 1928”, e incluye los siguientes títulos: “Canción china en Europa”, “Cancioncilla sevillana”, “Caracola”, “El lagarto está cantando”, “Canción cantada”, “Paisaje” y “Canción tonta”, dedicados a su vez a diferentes niños como Solita Salinas, a su ahijada Isabel Clara o a Teresita Guillén, entre otros.

También hay que reseñar, esta vez dentro del género teatral, la obra infantil que Lorca escribió para títeres de guante, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, y que fue representada en su casa el día de Reyes de 1923 con arreglos musicales de Manuel de Falla.

En cuanto a sus conferencias sobre las nanas y sobre diversos temas en general³, hay que comenzar diciendo que, a pesar de ser presentadas como tales,

³ Federico García Lorca escribió otras conferencias sobre asuntos variados: “Charlas sobre el teatro”, “Teoría y juego del duende”, “Poeta en Nueva York” o “La imagen poética de Luis de Góngora”.

como “conferencias”, estos textos lorquianos son también literatura. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en el comienzo de la conferencia sobre las nanas, dictada el 13 de diciembre de 1928, donde se puede apreciar, por un lado, el tono acientífico que le quiere dar Lorca (el poeta señala que va a intentar evitar la erudición que cansa a los oyentes) y, por otro, la alta calidad literaria del texto. De hecho, Lorca señala que no es su intención “dar en la clave” de los asuntos de los que se ocupa, sino que pretende quedarse en un “plano poético donde el sí y el no de las cosas son igualmente verdaderos” y a través del cual pueda “subrayar el dato de emoción”:

En esta conferencia no pretendo, como en anteriores, definir, sino subrayar; no quiero dibujar, sino sugerir. Animar, en su exacto sentido. Herir pájaros soñolientos. Donde haya un rincón oscuro, poner un reflejo de nube alargada y regalar unos cuantos espejos de bolsillo a las señoras que asisten.

He querido bajar a la ribera de los juncos. Por debajo de las tejas amarillas. A la salida de las aldeas, donde el tigre se come a los niños. [...] He huido de todos mis amigos y me voy con aquel muchacho que se come la fruta verde y mira cómo las hormigas devoran al pájaro aplastado por el automóvil. Por las calles más puras del pueblo me encontraréis. [...] Por todos los sitios donde se abre la tierna orejita rosa del niño o la blanca orejita de la niña que espera, llena de miedo, el alfiler que abra el agujero para la arracada.

Lorca abre su conferencia exponiendo que, en sus viajes por España, ha seguido la melodía como elemento esencial de cualquier texto escrito y señala que dicha melodía define el carácter de las regiones. Para Lorca “un romance, desde luego, no es perfecto hasta que no lleva su propia melodía, que le da la sangre y palpitación y el aire severo o erótico donde se mueven los personajes”.

Continúa hablando de que la motivación que le llevó a comenzar a recoger la tradición de las nanas en nuestro país surgió cuando, al pasear por los alrededores de Granada, oyó a una mujer cantar a su hijo y le sorprendió el hecho de que, a pesar de que la mujer que cantaba era joven y alegre, parecía dejarse llevar por la tradición de las antiguas canciones melancólicas:

Desde entonces he procurado recoger canciones de cuna de todos los sitios de España; quise saber de qué modo dormía a sus hijos las mujeres de mi país, y al cabo de un tiempo recibí la impresión de que España usa sus melodías para teñir el primer sueño de sus niños.

Federico García Lorca va señalando diferentes aspectos significativos de las nanas a lo largo de su conferencia, pero el elemento vertebrador de la misma es el carácter melancólico, negativo e incluso amedrentador de la nana española. Para analizar este cariz, Lorca compara la nana europea con la nacional y concluye que, a diferencia de la española, la nana continental tiene como único objetivo dormir al

niño, en oposición a la nana local que, además de intentar promover el sueño, hie-re también la sensibilidad infantil. Lorca se sorprende al constatar este dato sobre el tono trágico de la nana española:

Pero aun dentro de esta tristeza sobria o este furor rítmico España tiene cantos alegres, chanza, bromas, canciones de delicado erotismo y encantadores madrigales. ¿Cómo ha reservado para llamar al sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad?

E intenta ofrecer argumentos que expliquen esta peculiaridad de la nana española aportando el dato de que, en España, las nanas han sido creadas por aquellas mujeres que tenían hijos en medio de grandes dificultades económicas y que, por tanto, transmitían a esos niños la angustia y el sacrificio de sus vidas:

No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgano de la vida.

Lorca comenta también la aparición del “coco” y lo describe desde una perspectiva exquisitamente poética, no como una figura presente, sino como una fuerza cósmica y mágica de una fuerza inconmensurable que ha acompañado a varias generaciones de niños:

La fuerza mágica del “coco” es precisamente su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos. Se trata de una abstracción poética, y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores, sus paredes objetivas que defienden, dentro del peligro, de otros peligros mayores, porque no tienen explicación posible.

Federico García Lorca termina su conferencia hablando de un tipo de nanas peculiares que le han llamado especialmente la atención por su carácter cruel extremo. Son aquellas donde el niño queda abandonado a su suerte en el mundo hostil de la nana, donde el niño se ve desamparado y enfrentado a situaciones desagradables. Impresiona a Lorca, además, el hecho de que sean el grupo más completo y frecuente de nanas en España y donde aparecen las melodías más originales y propias del carácter español. Lorca señala algunos ejemplos y comenta al respecto:

El niño es maltratado, zaherido de la forma más tierna. “Vete de aquí; tú no eres mi niño; tu madre es una gitana”. O “Tu madre no está; no tienes cuna; eres pobre, como Nuestro Señor”; y siempre en este tono.

Ya no se trata de amenazar, asustar o construir una escena, sino que se echa al niño dentro de ella, solo y sin armas, caballero indefenso contra la realidad de la madre.

Federico García Lorca no sólo escribió sobre nanas, sino que también escribió algunos textos de este género y, teniendo en cuenta que el granadino manifestó su parecer sobre la nana española de forma tan contundente, nos parece interesante cotejar aquí brevemente ambas manifestaciones para observar cómo enfocó Lorca la nana desde la perspectiva del escritor.

Sorprendentemente, el granadino siguió en sus nanas la misma línea “trágica” que había descrito en su conferencia sobre la nana española. Hemos analizado tres nanas al respecto, “Nana”, “Nana de Sevilla” y “Nana del caballo grande”. En las tres encontramos ese carácter melancólico y de angustia vital que Lorca describía en su texto crítico. En “Nana”, por ejemplo, se le recuerda al niño que su madre no está en casa porque “se la llevó la Virgen / de compañera a su casa”.

La segunda nana, “Nana de Sevilla”, alude a un niño (“galapaguito”) que no tiene tampoco madre. En este caso el tono es aún más trágico ya que se recuerda que “lo parió una gitana / lo echó a la calle”. A continuación, además, se advierte también de la pobreza del niño:

Este niño chiquito
no tiene cuna;
su padre es carpintero
y le hará una.

La tercera nana es mucho más extensa y pertenece al acto I, cuadro II, de la obra teatral *Bodas de sangre*. La didascalia inicial describe un ambiente relajado en el que dos mujeres, la madre del niño y la suegra de Leonardo, comparten estancia mientras la primera teje y la segunda mece al niño.

Suegra y madre van intercalando los diferentes comentarios que conforman la nana. Este diálogo tiene dos objetivos: en primer lugar, dar información que permita el desarrollo del contenido de la trama teatral y, en segundo lugar, utilizar dicho contenido para incitar el sueño en el niño. En este sentido, la presentación de la información queda determinada por el tono relajante, infantil y repetitivo propio de una nana.

Es interesante reseñar que esta nana agrupa dos elementos constantes de la poética de Lorca, la tragedia y la presencia de la infancia. De hecho, este texto sería un ejemplo representativo de una perfecta combinación entre ambos, ya que, por un lado, el fondo –el contenido– se relaciona con la tragedia y, por otro, la forma –el formato de nana–, con el tema infantil.

Además de dicho tono infantil, la nana se distingue como tal por las alusio-

nes al niño y al sueño. Así, se repite de forma constante la apelación al niño (“Nana, niño, nana”), existen preguntas retóricas (“¿Quién dirá mi niño / lo que tiene el agua / con su larga cola / por su verde sala?”), se presentan invitaciones a dormir (“Duérmete, clavel”, “Duérmete, rosal”) o se describen constataciones repetitivas sobre la situación del niño dormido (“Mi niño se calla”, “Mi niño se duerme”).

Otra cuestión relevante es la inclusión del infante en el desarrollo de la trama del conflicto teatral, de forma que casi se llega a hacerle responsable del mismo. Podemos observar esto en casos como el siguiente, donde la suegra apela al niño:

Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua.

Al mismo tiempo, las interpelaciones son recíprocas ya que la mujer también se dirige al caballo⁴ en relación con el niño cuando le dice: “Caballo, mi niño / tiene una almohada”.

Como hemos señalado anteriormente, es ésta una nana peculiar, ya que pertenece a una tragedia dramática. De esta forma, el lenguaje y los símbolos son los propios de una tragedia lorquiana y podríamos denominar a esta nana de “nana trágica”, a la manera de la descripción que hacía Lorca en su conferencia del tono angustioso de la mayoría de las nanas españolas. Observamos en numerosas estrofas elementos recurrentes del mundo simbólico trágico de Lorca:

Mujer:
No quiso tocar
la orilla mojada,
su belfo caliente
con moscas de plata.
A los montes duros
solo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta.

⁴ Para la simbología de la figura del caballo en la obra de Lorca, ver el estudio de Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1998.

¡Ay, caballo grande
que no quiso el agua!
¡Ay, dolor de nieve,
caballo del alba!

El final responde a la progresión de la conclusión de una nana y de la concluyente somnolencia del niño. De esta forma, aparecen términos más centrados en el proceso onírico (“sueños”):

Suegra:
¡No vengas! Detente,
cierra la ventana
con rama de sueños
y sueño de ramas.

Mujer:
Mi niño se duerme.

Suegra:
Mi niño se calla.

Por otro lado, los paréntesis (“Mirando”, “Bajito”, “Levantándose y muy bajito”), dirigen la progresiva finalización de la nana y de la vigilia del niño.

Mujer: (*Mirando*)
Mi niño se duerme.

[...]

Mujer: (*Bajito*)
Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

Mujer: (*Levantándose, y muy bajito*)
Duérmete, rosal.
que el caballo se pone a llorar.

Como hemos podido observar, el mundo lorquiano presenta una complejidad y exquisitez que quedan inéditas si el estudioso no se acerca a todos los textos que conforman un núcleo temático determinado⁵. En el caso de las nanas, el repu-

⁵ Lo mismo ocurre, por ejemplo, en el caso de *Poeta en Nueva York*, donde el acercamiento a este texto poético no es posible, fiel ni productivo sin la inclusión en el análisis de sus otros dos textos relativos a la estancia de Lorca en Nueva York, su correspondencia y sus conferencias

dio inicial que Lorca muestra en su conferencia sobre la nana español queda, más tarde, y sorprendentemente, constatado en sus propias nanas, que responden a la tipología de la nana trágica española que Lorca había descrito en su texto crítico.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉCAVIN, Anne-Lise (2014). *Conferencias de Federico García Lorca: espejo de una época y teoría de la creación artística*. Universidad de Angers.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1983). *Antología de la literatura infantil en lengua española*. Madrid: Doncel.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César (2010). "Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica". Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amor-y-miedo-en-las-nanas-de-tradicion-hispanica/html/4d2ceae0-6bf0-4413-a79d-72bc6d2c5a40_2.html (fecha de consulta: 19 de diciembre de 2015)
- DIEGO, Gerardo (1996). *Gerardo Diego para niños*. Edición de Elena Diego. Madrid: Ediciones de la Torre.
- FUENTES, Tadea (1990). *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Universidad de Granada: Servicio de Publicaciones.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1993). *Sobre García Lorca*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- GARCÍA LORCA, Federico (1991). "Las canciones de cuna españolas". *Obras completas*. México: Aguilar, pp. 78-84.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1981). *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.
- GUERRERO RUIZ, Pedro, ed. (1998). *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*. Alicante: Aguaclara.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón - García Lorca, Federico - Alberti, Rafael (1997). *Mi primer libro de poemas*. Edición de Ana Pelegrín. Madrid: Anaya.
- MORLA LYNCH, Carlo (1957). *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936)*. Madrid: Aguilar.
- PELEGRÍN, Ana (2003). "Lorca y las canciones de cuna españolas", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 52, pp. 75-94.
- TEJERINA LOBO, Isabel (2005). "La literatura dramática infantil y el teatro de títeres. De Federico García Lorca a la actualidad". Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-dramtica-infantil-y-el-teatro-de-tteres-de-federico-garca-lorca-a-la-actualidad-0/html/003afb18-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0 (fecha de consulta: 20 de diciembre de 2015).

desde y sobre la ciudad norteamericana.

UNA LECTURA DE *ADÁN BUENOSAYRES* DESDE EL MITO DE NARCISO

ANA DAVIS GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla

Resumen: Una de las novedades que presenta la narrativa del siglo XX ha sido la experimentación formal, tanto a nivel lingüístico como de disposición argumental, con el fin de distanciarse de la novela tradicional. Desafiando los límites espacio-tiempo y jugando con el papel del lector, muchos escritores han renovado la organización estructural de dicho género. En Argentina, una de las obras que más ha destacado en este aspecto ha sido *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. La novela contiene siete Libros interdependientes que, a su vez, poseen su propio núcleo temático y formal sin que los acontecimientos se sujeten a un orden cronológico. Estos factores determinan la necesidad de desentrañar ciertas claves de la novela que

reestructuren el mundo marechaliano de manera coherente. El objetivo del presente artículo consiste en llevar a cabo una lectura del final de la novela y del destino del protagonista a partir del mito de Narciso, mito que aparece en dos breves pasajes de la novela y que el escritor desarrolla detalladamente en su ensayo *Descenso y Ascenso del alma por la Belleza* (1939). Considero que examinar el *Adán* desde la interpretación del mito propuesta por su autor permitiría dilucidar algunas cuestiones relevantes acerca de la fortuna del protagonista, aspecto ampliamente debatido por parte de la crítica.

Palabras clave: Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Narciso, final, interpretación.



Abstract: One of the novelties of the twentieth century narrative has been exploring new alternatives in traditional/mainstream ordination through formal experimentation. By defying the space and time limits and toying with the reader's position, many writers have renovated the structural organization of this genre. In Argentine, one of the most relevant of this was *Adán Buenosayres* (1948) Leopoldo Marechal's first novel, which contains seven interdependent books which each contain their own thematic and formal nucleus. Its events do not follow a chronological or linear order. This sets the need to interpret certain key ideas regarding the novel which would restructure the Marechali-

an universe in a coherent manner. The aim of the present paper consists in carrying out a reading of the final and the protagonists destiny through the Narcissus Myth, which makes itself present twice in the novel, which the writer addresses in detail in his essay *Descenso y Ascenso del alma por la Belleza* (1965). From my point of view it's significant to analyze *Adán* through the interpretation of the myth that the author took into consideration, given that said analyses would elucidate relevant matters regarding the protagonists fortune, aspect which is broadly debated by critics.

Keywords: Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Narcissus, ending, interpretation.

Adán Buenosayres (1948) es una novela enigmática que, por su complejidad estructural, sus constantes elipsis y cierto hermetismo conceptual, ha suscitado el interés de numerosos críticos¹. Debido a tales características, la novela marechaliana admite una pluralidad de lecturas² que exige ser dilucidada. El propósito del presente artículo consiste en llevar a cabo una interpretación hermenéutica³ del *Adán* a partir de sus fuentes, en concreto, la cosmovisión platónica del universo, y del ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939)⁴. En el mismo, Mare-

¹ Maturo insiste en el aspecto alegórico de la narrativa de Marechal e indica que su poética "reclama ser completada por una hermenéutica textual y filosófica" (2004b: 69).

² El mismo autor, en *Claves de Adán Buenosayres*, entre los rasgos que definen su escritura, quiso poner de manifiesto su interés por la ambigüedad estilística en la convicción de que "las obras que se reducen a una simple literalidad carecen de todo futuro posible" (1977: 21).

³ Dicha metodología ha sido empleada por Graciela Coulson en *Marechal: la pasión metafísica*, entre otros críticos, y consiste, como explica Gadamer, en una estrategia para interpretar uno o varios sentidos de una obra determinada y ofrecer la percepción de lo que se nos dice (2011: 60).

⁴ Cervera Salinas ha señalado la estrecha relación entre la novela y dicho ensayo, ya que en *Adán Buenosayres* "se convierte en argumento, pericia y agnición, conocimiento, cuanto hubo sido expuesto en las páginas ensayísticas de *El descenso y ascenso del alma por la belleza* [...] El argumento ontológico encarna ahora en un personaje que es nombrado precisamente como el primer hombre" (2006: 190).

chal expone uno de los *leitmotiv* de su narrativa: el viaje del alma del ser humano en un movimiento descendente con un fin purgativo y un movimiento posterior ascendente hacia la divinidad⁵. De esta manera, siguiendo la propia obra del autor y las distintas tradiciones de su narrativa, el fin último es ofrecer una relectura de la novela desde el mito de Narciso, que el escritor expone en el ensayo mencionado y que aparece en dos pasajes del *Adán*⁶. Considero pertinente analizar el final de la obra y el destino del protagonista según la explicación que Marechal le otorga al mito ovidiano en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. En el ensayo, el autor propone la existencia de dos Narcisos:

Uno, asomado a las aguas exteriores, no ve sino su propia imagen reflejada en ellas, enamórase de su propia imagen, y al intentar alcanzarla muere por el amor de sí mismo: es un Narciso que no trasciende. Pero hay otro Narciso que se transforma en flor: asomado a las aguas, ese Narciso feliz no ve ya su propia imagen, sino la imagen del otro, quiero decir, que depones su forma de un día por la forma eterna de lo que ama: es un Narciso que trasciende. En definitiva [...] todo amor equivale a una muerte (1965a: 60).

Esta doble posibilidad de la fortuna de Narciso sugiere un mensaje esperanzador del que carece el resto de las versiones del mito. Asimismo, el autor asocia necesariamente al segundo Narciso, el que trasciende, con la tradición bíblica, en consonancia con su cosmovisión cristiana. Dicha relación es evidente en la frase final de la cita: “todo amor equivale a una muerte” que, como es sabido, se adecua al mensaje bíblico de Cristo⁷. Pero además, en el mismo ensayo Marechal hace referencia al Adán del Antiguo Testamento, que se relaciona con el Narciso que muere:

Adán [...] ve a Dios, es decir a su Principio, mediante un solo espejo intermediario; y tal espejo es el de las criaturas edénicas [...]: es el único trabajo que Dios le impone, una mera transposición de la imagen en su original que es Dios mismo (1965a: 40).

⁵ Dicha estructura de descenso y ascenso recorre toda su obra; recientemente he publicado un artículo donde analizo este rasgo marechaliano en su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo*: “El recorrido de Lisandro Farías: un viaje de descenso y ascenso en *El banquete de Severo Arcángelo*”, en *Cuadernos del Hipogrifo*, 4, 2015.

⁶ Esta figura mitológica se deja ver en un paisaje del quimono de Samuel Tesler que se describe en el Libro Primero, y reaparece en el Libro Séptimo, donde Adán relata el mito de los dos Narcisos, como veremos.

⁷ En Mateo 16: 24-25, se resume esta idea del evangelio: “Entonces Jesús dijo a sus discípulos: Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame. Porque el que quiera salvar su vida, la perderá; pero el que pierda su vida por causa de mí, la hallará”.

El vínculo entre el mito ovidiano y el de Adán se encuentra en tres ejes comunes interdependientes: ambos protagonistas se enfrentan a la necesidad de interpretar una *imagen* que *refleja* su original (el agua, en el primero; las criaturas y el árbol del Edén en el segundo). Al malinterpretar la imagen, se desata el conflicto que acosa a los dos personajes: la confusión entre lo real y lo ideal, y la sustitución del segundo por el primero. El error reside en no reconocer la naturaleza idílica del reflejo: Narciso considera que la imagen es otro ente real, Adán cree que alcanzará la sabiduría comiendo del fruto del árbol. De esta manera, ambos caen en el pecado de la *hybris*, al trasgredir las leyes impuestas por la naturaleza o la divinidad. Veremos cómo en *Adán Buenosayres* desarrollan estos tres núcleos fundamentales y, a su vez, cómo la doble interpretación marechaliana del mito posibilita una doble lectura de su obra.

ADÁN BUENOSAYRES

Una de las dificultades que la crítica ha debido afrontar a la hora de estudiar la primera novela marechaliana es, sin duda, su estructura enrevesada y asimétrica⁸; paradójicamente tal complejidad enriquece marcadamente la novela, aunque no lo percibieran así sus primeros críticos⁹, ni sospecharan tampoco que el *Adán* pasaría a convertirse en una de las novelas precursoras del Boom hispanoamericano¹⁰.

Las lecturas de Normal Cheadle y Graciela Coulson, por ejemplo, son radicalmente opuestas. El primero ha analizado la novela a partir del recurso de la iro-

⁸ El artículo de Albert de la Fuente "La estructura de *Adán Buenosayres*" (*Hispania*, 58, 1975) lleva a cabo un estudio pormenorizado de dicho asunto y es un intento por ordenar el caos estructural de la novela.

⁹ La recepción crítica de los primeros veinte años posteriores a su publicación ha sido especialmente polémica. Y es precisamente la unidad (o la ausencia de unidad) uno de los factores que han contribuido a su desprestigio. Por ejemplo, González Lanuza, en "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*" (*Sur*, Nº 169), acusa al escritor de haber utilizado una innecesaria "diversidad de actitudes estilísticas" (1997: 878). Sin embargo, Julio Cortázar fue el primero en elogiar la obra marechaliana, al destacar el aspecto positivo de su disparidad estructural: "la progresiva pérdida de unidad que resiente la novela [...] ha permitido brillantes relatos independientes que alzan el nivel sensiblemente inferior del viaje al infierno porteño" (1997: 882). En este sentido, el escritor entrevé una posible fusión de fragmentarismo y unidad desarrollada con maestría en *Adán Buenosayres*. De hecho, no es arriesgado afirmar que dicha fusión haya influido en su concepción acerca de la noción de novela, pudiendo ser un influjo en lo que germinará posteriormente en *Rayuela*. Me refiero a los capítulos prescindibles, similares a los dos últimos libros del *Adán*.

¹⁰ A partir de los años setenta, el interés de la crítica ha ido en aumento y se ha llegado de comparar la novela con paradigmas hispanoamericanos tales como *Rayuela* o *Paradiso*.

nía, que demostraría que el protagonista no alcanza ningún tipo de redención¹¹. Según Cheadle, Adán renuncia a Calidelfia ya que hacia el final “he now speaks Cacodelphian, the language in which Leopoldo Marechal has written his novel” (2000: 121). Estamos ante una interpretación escéptica de la obra: Adán posee una mirada irónica hacia la realidad y se resigna. Marechal, en *Adán Buenosayres*, no se burlaría del Apocalipsis ni de las creencias religiosas, sino que emplea el humor como efecto catártico de la tragedia del ser humano, de su propia tragedia. Gracie-la Coulson, en *Marechal, la pasión metafísica*, ofrece una mirada más tranquilizadora y un final más acorde a su cosmovisión cristiana, y concluye: “La novela termina cuando el protagonista resuelve su conflicto metafísico y llega a Dios” (1974a: 74)¹². Desde mi punto de vista, el narrador en ningún momento nos dice que Adán haya alcanzado la salvación; de hecho, si tenemos en cuenta el prólogo de la segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), Marechal la presenta como la continuación de *Adán Buenosayres*, donde el héroe queda atrapado en “un último círculo de un Infierno sin salida”, y cuya redención encontrará en *El Banquete*, puesto que el narrador equipara a ambos protagonistas en el prólogo de la misma¹³. Sea cual fuere la visión que consideremos más oportuna, el hecho de que haya más de una interpretación posible se debe a la escasez de información de cuestiones que son fundamentales. Navascués, en la introducción a la edición crítica, señala que dicha elipsis se justifica por la incapacidad del lenguaje de hacer referencia a ciertos asuntos trascendentales. Marechal finaliza repentinamente su novela por la dificultad de relatar lo que viene a continuación y, así

se esconde la parte más inenarrable o inefable del argumento: la intervención di-

¹¹“His quest for redemption through the Word has reached its ironic conclusion, in the lucid consciousness that there is no redemption. [...] With language, we build the order of the world, but in the last instance, the verbal architectures sculpted by human intelligence are grounded in the blind, writhing otherness of the Paleogogue, [...]. In the beginning and in the end there is a Paleogogue. [...] [Adán] is no longer the earnest author of the Cuaderno de Tapas Azules [...]. He inventively plays coarse, demotic language. Adán has given up metonymic-language abuse, renounced that form of inebriation which was the ruin of Don Ecu-ménico. [...] The old Adán has died and will be symbolically interred, as the Prólogo indispensable has already told us” (121).

¹² Javier de Navascués, en *Una novela total (estudio narratológico)*, expone una idea similar: “Otra elipsis importante transcurre entre la llegada a la Gran Hoya y la muerte de Adán. Parece que Adán no queda encerrado allí, sino que sube a Calidelfia. Lo sabemos por ciertas prolepsis filtradas a lo largo del viaje a Cacodelphia. Sin embargo, ignoramos los detalles de su ascenso igual que los de su fallecimiento” (1992: 125). Bravo Herrera, por su parte, afirma que el *Adán* es un “itinerario metafísico, del tipo hagiográfico religioso que muestra el destino prefijado de un héroe, es decir, su recorrido en una crisis y su posterior renacimiento según valores que deben seguirse” (2013: 9).

¹³ “En *Adán Buenosayres* dejé a mi héroe como inmovilizado en el último círculo de un infierno sin salida; y promover un descenso infernal sin darle al héroe que lo cumple las vías de un ascenso correlativo es incurrir en una maldad sin gloria [...]. El *Banquete de Severo Arcángelo* propone una salida” (1987: 9).

recta de la Divinidad en la vida de los hombres. Esto es, la novela refiere un itinerario que conduce al Absoluto, pero no lo nombra definitivamente. [...] Adán Buenosayres se detiene ante el ascenso en un acto que tiene más de moderno que de medieval (2013: 34-35). La elipsis es la figura secreta y fundamental. La vocación de nombrar poéticamente la realidad se frena ante la dolorosa comprobación de la insuficiencia radical del lenguaje ante el Absoluto (*Id.*: 62).

La elipsis se suma a la alteración del orden cronológico de los acontecimientos para desestructurar la organización de la novela. Estos dos rasgos le otorgan al final una importancia capital y, al mismo tiempo, este requiere de la interpretación del lector. Desde mi punto de vista, *Adán Buenosayres* posee un *final*, un *desenlace* y una *clausura*, según la clasificación llevada a cabo por Marco Kunz en *El final de la novela*. Dicha distinción permite comprender mejor el sentido de su estructura e, incluso, posibilita la lectura de los dos Narcisos del presente trabajo. Comenzaré por el término más evidente, el cierre, pues es el menos discutible de los tres ya que consiste en las últimas palabras narradas de la historia, incluso aunque aludan al principio de la trama¹⁴. El cierre del *Adán* sería la última frase pronunciada por el protagonista frente al paleogogo¹⁵. Sin embargo, el desenlace se encuentra al principio del libro, concretamente en su prólogo, donde se alude por primera vez a la muerte del protagonista¹⁶, puesto que el desenlace se define como el “conjunto de los sucesos últimos de la historia narrada” (Kunz: 41), esto es, los últimos acontecimientos de la trama según el orden cronológico natural.

Con respecto a la clausura, este concepto es quizá el más polémico de los tres. Se define como la “unidad formal y semántica cuya cohesión interna permite que el lector experimente el texto como conjunto suficientemente completo para prestarse a interpretaciones coherentes” (Kunz, 1997: 107), es decir, constituye una unidad argumental que se actualiza a partir de la mirada del lector, quien le otorga coherencia: “La clausura es [...] una potencialidad del texto, una posibilidad intrínseca que cada lector individual tiene que actualizar” (*Ibid.*). El efecto o impac-

¹⁴ “El cierre será para nosotros el verdadero final del texto, su remate definitivo, es decir, el último segmento antes del vacío que sigue al punto final” (Kunz: 28).

¹⁵ Al llegar al final del viaje por Cacodelphia, Schultze y Adán se encuentran con el paleogogo, un monstruo que el protagonista define mediante distintas comparaciones que cierran bruscamente el relato, no sin cierta comicidad. La frase final es “solemne como pedo de inglés” (1997: 562), por lo que estamos ante un cierre abierto que admite una continuación.

¹⁶ Javier de Navascués ha apuntado que el final se encuentra en el prólogo: “Pero la historia no acaba donde concluye el relato. En realidad, el final se encuentra en el Prólogo indispensable [...]. Es la crónica de la muerte anunciada de un poeta” (Navascués, 2013: 27-28). Es evidente que, aunque el crítico utilice el término *final*, alude a la misma idea: el lector conoce el destino de Adán en el prólogo y continuará leyendo el libro con la intención de conocer las razones que lo llevaron a su muerte. Una estructura proléptica, en todo caso, bastante tradicional.

to que la trama ejerce en el lector es también parte de la clausura: “Engloba tanto el final [...] como el efecto que este final ejerce sobre la totalidad del texto y sobre la impresión que este provoca en el lector” (Kunz, 1997: 113). A partir de dicha definición, me atrevería a afirmar que la clausura del *Adán* es el final del Libro Quinto. A lo largo del mismo, el protagonista pone de manifiesto de manera más explícita su crisis existencial. Mediante la tercera persona, el monólogo en segunda persona e intervenciones de Adán, se exponen distintas cuestiones que pesan sobre él: la nostalgia del tiempo pasado, sus dudas existenciales, ideas acerca de la creación poética, el despertar ontológico frente al Cristo de la Mano rota, hasta su regreso a Villa Crespo¹⁷. Si *Adán Buenosayres* es la historia de un alma¹⁸, la clausura le otorga unidad a la novela en su totalidad, ya que allí se encuentran contenidos todos los aspectos desarrollados en los demás Libros¹⁹. Es el momento en que Adán admite la existencia de un Ser Supremo y se reconoce a sí mismo²⁰.

Cabe hacer referencia también al Cuaderno de Tapas Azules, ya que es otra parte de la novela que pone en duda su estructura formal²¹. Escrito en primera

¹⁷ La novela posee una estructura circular que le da sentido: el Libro Primero se abre con un despertar de Adán y el Quinto se cierra con la vuelta del protagonista y con esta enigmática acotación: “Una gran quietud reina en el cuarto. El silencio sería total ahora sin el susurro de la lluvia y el rechinar del camaranchón bajo Adán Buenosayres que se agita en sueños. Presencias torvas retroceden: huyenvencidas y como a regañadientes hacia los cuatro ángulos del recinto. De pie junto a la cabecera, Alguien ha bajado sus armas; y apoyado en ellas vigila eternamente” (1997: 316).

¹⁸ Marechal ha justificado la elección del género del *Adán*, argumentando que la novela deriva de la epopeya, que define como “el relato simbólico de una realización espiritual. Cuando usted ve, por ejemplo, a Ulises que vuelve de Troya y realiza ese largo peregrinaje y esa serie de aventuras, está realizando experiencias espirituales con sus mortificaciones, sus iluminaciones, incluso con su descenso al infierno” (1977: 9).

¹⁹ Cabe aclarar que el efecto de unidad no resulta necesariamente de aclarar todos los cabos sueltos de la trama argumental; explica Kunz que la contradicción sistemática, la coexistencia de mundos incompatibles, la subversión de la lógica podrían ser elementos que le otorguen unidad.

²⁰ Luján Atienza, al hablar del mito de Narciso, alude al instante del mito en que se produce lo que él denomina anagnórisis trágica: “Es precisamente cuando Narciso mueve sus labios pero sus palabras no le llegan [...]. Es la falta de respuesta del otro, el silencio de la imagen, lo que hace que reconozca a sí mismo en ella” (54).

²¹ El mismo Cortázar duda de su papel en la integridad de la obra: “Los libros VI y VII podrían desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están, resulta difícil juzgarlos si no es en función de *addenda* y documentación; carecen del color y del calor de la novela propiamente dicha, y se ofrecen un poco como las notas que el escrúpulo del biógrafo incorpora para librarse por fin y del todo de su fichero” (1997: 880). No obstante, Navascués apunta a la función constitutiva de dichos Libros, que no son más que “las manifestaciones de una obra cumplida. Se trata del entrelazamiento paradójico del discurso celeste y el terrestre, las dos caras de esa misma moneda que es el proyecto literario de Leopoldo Marechal” (2013: 28). Curiosamente, el narrador aclara ya desde el prólogo el papel protagonista del Cuaderno en el *Adán*: “Consagré los días que siguieron a

persona, el Cuaderno es la obra poética que el protagonista dedica a la Solveig²², donde el lector accede al mundo interior de Adán²³ sin la mediación del dor²⁴. Su importancia en la novela reside en que introduce el contraste entre lo terrenal y lo celestial, binomio en que se sustenta toda la obra y que responde tanto a la cosmovisión cristiana de su autor como a la tradición platónica. En el Cuaderno, la Solveig Terrestre deja paso a la Celeste, la ideal, y tal dicotomía ofrece la posibilidad de interpretar el *Adán* desde la distinción de los dos Narcisos.

LOS DOS NARCISOS DEL ADÁN

Tanto el protagonista de *Adán Buenosayres* como el Narciso del mito ovidiano caen el mismo error: confundir una imagen terrenal con la celestial, y la consecuente idealización de la primera, que los condena a conformarse con una entidad sin consistencia, insustancial. Claudia Hammerschmidt señala que la malinterpretación de lo terrenal (de la mujer, del lenguaje) es la culpa que pesa sobre Adán:

su culpa consiste no sólo en su mala lectura de los signos que se le enfrentan en el mundo real sino y, sobre todo, en su reemplazo y por ende en la succión –casi vampírica– de la sangre y de la vida de su objeto de deseo. De esta manera espera

la lectura de los dos manuscritos que Adán Buenosayres me había confiado en la hora de su muerte, a saber: el Cuaderno de Tapas Azules y el Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia. Aquellos dos trabajos me parecieron tan fuera de lo común, que resolví darlos a la imprenta, en la seguridad de que se abrirían un camino de honor en nuestra literatura” (1997: 5). De estas palabras se deduce que la interpretación de Cortázar es errónea; los cinco primeros libros han sido escritos con el fin de darle sentido a la publicación de la obra de Adán y su función en ella es, por tanto, primordial.

²² La Solveig es una abstracción del personaje femenino en su doble faceta: celeste y terrestre. Siguiendo la dicotomía platónica real/ideal, la Solveig Celeste es Aquella a quien Adán dedica su Cuaderno, frente a la Terrestre, Solveig Amundsen, cuyo desdén provoca el primer desengaño del protagonista.

²³ Cervera Salinas coloca al Cuaderno bajo el subgénero de la literatura “confesional”: “Consta pues de diversas y sustantivas dimensiones del manuscrito incorporado a la ficción, entre las cuales la no menos valiosa es la de plantearse como biografía metafísica de Adán, texto heredero de toda una prosapia literaria de confesiones (San Agustín, Rousseau), monólogos [...] o biografías literarias (Coleridge)” (2006: 207).

²⁴ Esta afirmación es relativa si tenemos en cuenta que, mediante la estructura cervantina del *relato enmarcado*, el narrador ofrece unos textos manuscritos de su autor. Él mismo se encarga de recordarlo en el mismo Cuaderno: “(Nota: lo que sigue es el final del Cuaderno de Tapas Azules, escrito, sin duda, por Adán Buenosayres después de su tertulia definitiva en Saavedra. Tengo ahora el texto manuscrito bajo mis ojos, y antes de transcribirlo contemplo sus líneas atormentadas, llenas de tachaduras y enmiendas, tan diferentes de aquellos renglones que forman la primera parte del Cuaderno y cuya pulcritud anuncia un lentísimo trabajo de artista. Empieza con una fábula o apólogo extravagante. Dice así:)” (1997: 339).

sustraer su ideal –de mujer, de poesía, de su búsqueda metafísica– a la contingencia cotidiana; lo inmortaliza, determina los contornos y límites de su forma y lo inmoviliza para emanciparlo de la muerte –a la que contribuye al mismo tiempo con sus propios actos (2015: [5-6]).

La mitificación que el protagonista hace de la Solveig se pone en evidencia desde el Libro Primero²⁵, aunque él mismo reconoce la quimera de su deseo de alcanzarla²⁶. El desencanto de la Solveig Terrenal ocurre en la tertulia de los Amundsen, donde ella menosprecia el Cuaderno y se decanta por la compañía de Lucio Negri. La búsqueda de un ideal en una imagen terrenal²⁷, el desencanto, la caída, son las fases que atraviesa Adán y que lo arrastran a su crisis existencial, que no logra superar más que en el Cuaderno de Tapas Azules, es decir, en el terreno de la poesía²⁸. En *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Marechal hace referencia a

²⁵“¡La rosa era Solveig Amundsen, pese a lo que afirmara el día! Y recordando ahora el episodio final de Saavedra sintió algo que no era ya, como lo había sido aquella tarde, ni el gusto acerbo de una humillación ni el vacío de una desesperanza, sino tal vez la melancolía de un acariaciado imposible” (1997: 10).

²⁶Marechal condena este comportamiento en *Descenso y ascenso*, y pone a Narciso como ejemplo del mismo: “Dice Plotino [...]: “si corriéramos tras las imágenes por tomarlas como realidad, seríamos como aquel hombre (Narciso) que, deseando alcanzar su imagen retratada en el agua, se hundió en ella y pereció. El alma busca su destino, y en la imagen se pierde. Y el alma debe perderse: tal es, Elbiamante, su vocación gloriosa. Pero no se debe perder en una imagen de su destino, sino en su destino verdadero y final. [...] las criaturas [terrenales] nos proponen una meditación amorosa y no un amor. [...] de las imágenes y símbolos a que fielmente se reducen todas las criaturas, si las miramos en sus caras inteligibles [...] [para] ir conociendo lo invisible por lo visible. [...] las criaturas nos incitan a un comienzo de viaje y no a un final de viaje; y [...] la Creación nos propone la verdad en enigmas, como la Esfinge” (1965a: 33-34).

²⁷ Esta suerte de vocación por la búsqueda de la belleza es reconocida por el mismo protagonista: “El esplendor de aquellas formas (espigas, caballos, flores) que no sabían morir en la llanura, y que si bien desertaban en cada poniente de la materia volvían a encarnarse con igual hermosura según el ritmo de estaciones exactas, no sólo me ofrecía un simulacro de la estabilidad que yo soñaba, sino que iba despertando en mi ser no sabía yo qué graves resonancias, como si mi entendimiento y las cosas iniciasen ya un diálogo íntimo en el cual hablaban las cosas y mi entendimiento les respondía vagamente. Sólo más tarde comprendí aquel arrebatado idioma de la belleza; y supe que mi destino era el de perseguir la hermosura según el movimiento del amor” (Marechal, 1997: 319-320).

²⁸Es significativo que sea precisamente en el lenguaje literario, creado por el personaje, donde Adán cree encontrar su ideal. Claudia Hammerschmidt explica con detenimiento este obrar de Adán, quien “busca la expresión perfecta, la coincidencia de palabras y cosas, la creación de las cosas a través de su denominación, tal lo había logrado el Adán bíblico en cuanto nomoteta. A éste se identifica Adán Buenosayres al escribir su « Cuaderno de Tapas Azules » dedicado a Aquella, la mujer celeste en tanto ideal metafísico-estético. Adán cree en la posibilidad simbólica del lenguaje. [...] pretende volver al lenguaje adánico que crea las cosas al darles el nombre que les corresponda y donde cada nombre contenga la esencia de lo nombrado [...] Adán no sólo escribe mal en el sentido de que sus palabras no corresponden

la distinción entre real e ideal a partir del binomio esplendor/esplendiente:

Los maestros antiguos observaron que la hermosura se nos manifiesta como cierto esplendor. Mas, como todo esplendor supone un esplendiente, cabe preguntar en seguida: “—¿esplendor de qué cosa es la belleza? Esplendor de lo verdadero, dicen los platónicos; esplendor de la forma, dicen los escolásticos (1965a: 13)²⁹.”

El esplendor, aunque bello, requiere de un esplendiente que lo sustente: la problemática narcisista está en no reconocerse a sí mismo como causa del reflejo; el conflicto adánico, en olvidar al Ser Supremo como el origen de las criaturas edénicas. Adán Buenosayres debe descifrar dos imágenes que, correctamente dilucidadas, lo llevarían a la Verdad. Él mismo explica a Samuel Tesler en el Libro Segundo que existen dos modos de acercarse a la Verdad:

—La verdad es infinita —dijo—. Y me parece que hay dos maneras de abordarla: una es la del vidente que, al reconocer la impotencia de su finitud ante lo infinito, pide ser asimilado a lo infinito por la virtud del Otro y la muerte de sí —¡mi Cuaderno de Tapas Azules!—; y otra es la del ciego que trata de abarcar lo infinito con su propia finitud, lo cual es matemáticamente imposible (1997: 95).

Dicha intervención del personaje es comparable a la actitud de los dos Narcisos que Marechal propone en su ensayo y que el protagonista reitera en el Libro Séptimo:

—El primer Narciso, el que se ahoga, sólo consigue ver en el agua su propia imagen, su yo cerrado, su forma individual. Y al mirarse a sí mismo se enamora de sí mismo y no sale de sí: es un Narciso que no trasciende. El segundo, al asomarse a la *fons juventutis*, ve al Ser principal, causa y motor de todo lo manifestado. Entonces olvida su yo limitante, deja de verse y ya no se enamora de sí mismo, sino del Ser cuya inmutable unidad, hermosura e infinitud ve ahora en el espejo de las

con lo que significan, sino que incluso lee mal y confunde las apariencias. [...] Pero la culpa de Adán va mucho más allá de su mala lectura: se hace culpable sobre todo por lo que implica su concepto del lenguaje en cuanto símbolo que contenga lo que denomina. Su idealismo, su deseo de conservar lo material efímero en la cabal forma inmortal, no es sólo un medio de eternizar a los objetos amados, sino también una manera de matarlos al transformarlos en signos” (2015: [5]).

²⁹ En el *Adán* se alude a tal dicotomía en la parodia del Génesis (Libro Primero): “[...] consideró nuevamente los objetos de su cuarto, y esta vez la granada y la rosa le merecieron un interés que llegaba casi hasta el elogio (*isplendorformae!*)” (1997: 13). Adán no toma consciencia de dicho binomio sino hasta el Cuaderno de Tapas Azules: “Después me parecía que se quebraba el encanto, al sospechar yo que la mujer de la esfera no brillaba con luz propia, sino con la de algún sol invisible para mí todavía, y del cual ella fuese luna o espejo. Y cuando apartaba mi vista de la mujer, para buscar en las tinieblas el sol incógnito que sin duda la iluminaba, desperté bruscamente y me hallé a oscuras en la soledad de mi retiro” (1997: 329).

aguas. Este Narciso deja su forma para tomar la forma de lo que ama: es un Narciso que trasciende (1997: 529)³⁰.

Teniendo en cuenta la doble posibilidad que ofrece el mito de Narciso según esta interpretación y su inserción en la novela, podemos concluir que la complejidad estructural de la misma no es baladí y pone de manifiesto dos Adanes distintos: uno, cuyo destino se encuentra en la Gran Hoya de Cacodelphia que, como el primer Narciso, fracasa; frente a él, otro que toma consciencia de la artificiosidad de la imagen y de la existencia de una Causa que le dé sentido. Quizá el pasaje que mejor ilustra la relación de este último con Narciso se encuentra en la siguiente reflexión del protagonista:

Pero advertí muy luego que la noción del Otro sugerida por la mujer de Saavedra no se daba ya en mí como un penoso trabajo del razonamiento, sino con la facilidad de *una imagen que se refleja en el agua*, y enamora los ojos de quien la mira, y le hace conocer el deseo de levantarlos para buscar en torno el original de la copia (1997: 333) (la cursiva es mía)³¹.

Mientras el Adán del Cuaderno llega a dicha conclusión, el otro sufre la agonía del desengaño que lo arrastra a la muerte: “La agonía conduce implacablemente a la muerte sin remisión. Adán está predestinado a morir y es consciente de su personal apocalipsis desde el momento en que sabe que Solveig no aceptará su Cuaderno” (Navascués, 2013: 53). El protagonista toma consciencia de su limitación

³⁰ Narciso aparece retratado en el quimono de Samuel Tesler del que se hace una descripción detallada, una topografía del paisaje que aparece allí: “La cara dorsal o nocturna del quimono, la que Samuel Tesler exhibía cuando se daba vuelta, lucía el siguiente dibujo: un árbol cuyas ramas, después de orientarse a los cuatro puntos cardinales, volvían a unirse por los extremos en la frondosidad de la copa. Alrededor del tronco dos serpientes se enroscaban en espiral: una serpiente descendía hasta esconder su cabeza en la raíz; ascendente la otra, ocultaba la suya en la copa del árbol, donde se veían resplandecer doce soles como frutas. Cuatro ríos brotaban de un manantial abierto al pie del árbol y se dirigían al norte, al sur, al este y al oeste: inclinado sobre el manantial, Narciso contemplaba el agua e iba transformándose en flor” (1997: 34).

³¹ Considerando otra de las fuentes de la obra marechaliana, la poesía mística, cabe hacer referencia al concepto de *inteligencia mística* que el mismo escritor desarrolla en el prólogo al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: “[...] se traduce en sus “dichos de amor” y cuya abundancia de sentido no puede explicarse con ninguna “manera de palabras”. Dicha inteligencia corresponde, creo, al “*inttelletto di amore*” que tantas veces nombra Dante y a ese “inefable modo de conocer” a que alude San Dionisio Aeropagita. [...] la inteligencia mística debe ser el movimiento de un *cognoscente* hacia un *conocido*, que termina en una visión efectiva del conocido por el *cognoscente*. [...] el místico no sabría decir si ama porque conoce o si conoce porque ama” (1944: 21-22). El Adán del Cuaderno de Tapas Azules demuestra que ha sabido ver en la Solveig Celeste mediante una inteligencia trascendente y no terrenal, como lo hace el otro Adán.

humana para alcanzar la trascendencia y, como el Adán bíblico, se avergüenza de su persona en el Libro Séptimo³². La desilusión de Adán y de Narciso es el resultado de no haber sabido interpretar correctamente las imágenes, de no haber sabido leer más allá de lo superficial; por ello, el personaje marechaliano se lamenta en el Libro Quinto,

[...] de haber mirado siempre con puros ojos de lector, como los que tenía en mi niñez, allá en el huerto de Maipú, cuando en la belleza de las formas inteligibles alcanzaba una visión de lo estable, de lo que no sufre otoño, de lo que no padece mudanza. Y ahí están la injusticia y el remordimiento: haber mirado con ojos de amante lo que debí mirar con ojos de lector (1997: 304).

La contraposición entre *ojos de amante* y *ojos de lector* introduce la cuestión de la escritura en una novela cuyo protagonista es un poeta que expone su *ars poetica* en distintos pasajes de la obra (el pasaje de la glorieta de Ciro es uno de los momentos en que se desarrollan con más detenimiento los temas metapoéticos)³³. En *Adán Buenosayres*, la interpretación de lecturas juega un papel fundamental³⁴, pues el protagonista concibe el Cuaderno de Tapas Azules con el fin de que la Solveig Terrestre lo decodifique, un propósito que nunca se llevará a cabo:

El otro cuidado no lo afectaba en su condición de viajero sino en su naturaleza de

³² Esto ocurre al enfrentarse a los Potenciales, quienes muestran sus debilidades humanas: “Y a medida que los identificaba, me sentía bañado en un frío sudor de vergüenza, como si me desnudaran en la calle, frente a mil ojos burlones” (1997: 464). El paralelismo con el Génesis es evidente pues Adán y Eva se avergüenzan de su desnudez cuando toman el fruto prohibido: “De modo que empezó a tomar de su fruto y a comerlo. Después dio de este también a su esposo cuando con ella, y él empezó a comerlo. Entonces se les abrieron los ojos a ambos, y empezaron a darse cuenta de que estaban desnudos” (Gn 3: 6-7).

³³ Con respecto a este asunto, el mito de Narciso cobra una importancia crucial ya que ha sido interpretado desde un punto de vista metaliterario por escritores posteriores. Quizá el mejor ejemplo sea *Muerte de Narciso* de Lezama Lima, donde se relata el mito y, al mismo tiempo, se lleva a cabo una reflexión acerca de la poesía, en un lenguaje barroco, oscuro y hermético que el mismo lector debe descifrar.

³⁴ En el Libro Quinto, el narrador del monólogo en segunda persona se dirige a Adán y le recrimina no haber sabido interpretar el lenguaje de los símbolos: “Pero tu razón trastabillaba en aquella floresta de símbolos que no se habían trazado para ella; y disminuía tu ser, en progresivo aniquilamiento, a medida que la noción de aquel macrocosmo gigante se dilataba frente a tus ojos. Ciertamente es que se te proponía una ruta de liberación, mediante la cual tu ser abandonaba el círculo de las formas; pero las vías eran tan oscuras y tan indescifrables los itinerarios, que tu razón acababa por desmayar sobre los libros” y, más adelante, agrega la inutilidad de sus actos: “soñabas [...] que te hallabas en la Ciudad Alquímica trasponiendo sus veinte puertas del error y vagando en torno de su muralla inaccesible, sin dar con la puerta única que conduce al secreto del Oro; y es así como tu cuerpo y tu alma se consumían en aquel universo abstracto” (1997: 290-291). El narrador del mito ovidiano también condena su incapacidad a descifrar la imagen: “Crédulo, ¿para qué intentas en vano atrapar futuras imágenes?” (Pérez Gómez: 36-37).

amante, y el Cuaderno de Tapas Azules que había resuelto llevar a Saavedra lo embarcaba otra vez en laboriosas reflexiones. Porque, al leerlo, ¿se reconocería Solveig Amundsen en la pintura ideal que había trazado él con materiales tan sutiles? (1997: 49).

Si Adán escribe para la Solveig, ¿cuál es la escritura que debe descifrar Adán? La respuesta la encontramos en las primeras páginas del Libro Primero:

Pero al abrir sus ojos alarmados el mundo se reconstruyó ante su visita con la minuciosa exactitud de un rompecabezas. ¡Ciertamente, no debería insistir en sus lecturas del Apocalipsis, a medianoche! Aquellas terribles imágenes de la destrucción prolongaban sus insomnios, interferían en sus sueños y al despertar le dejaban un regusto de oscuras premoniciones. Ahora más que nunca necesitaba posar un ojo inteligente sobre las cosas que venían sucediendo en su alma desde que los tambores de la noche penitencial habían redoblado para él; y no era el caso de entregarse a un pavor infantil de génesis y catástrofes (1997: 9).

El protagonista no sabe interpretar las imágenes de la Solveig como tampoco puede descifrar la lectura proléptica del Apocalipsis cuyas palabras, sin embargo, continúan atormentándolo:

-“Y el cielo será retirado como un libro que se arrolla”. Tremendas palabras del Apocalipsis a medianoche. Un terror *in crescendo*, hasta romperme los tímpanos del alma. El pez en el anzuelo, yo: un pez que ha mordido el anzuelo invisible y se retuerce a medianoche. Y aquel viejo llamado, entre la risa brutal de los demonios que acechan en los rincones: “¡Adán! ¡Adán Buenosayres!”(1997: 55-56)³⁵.

Frente a este Adán que sufre la crisis existencial derivada de su errónea interpretación (ya sea de la imagen femenina o de la escritura), el segundo Adán accede a la Verdad y su alma consigue el movimiento en espiral, necesario para llegar a la trascendencia, tal como explica Marechal, en *Ascenso y descenso del alma por la belleza*:

El alma se aleja de su centro y desciende a la criatura siguiendo la expansión o el desarrollo de una espiral centrífuga [...]. Se ha detenido en la criatura y ella se asi-

³⁵ La agonía que experimenta Adán con las palabras del Apocalipsis es la misma que siente frente al reloj de San Bernardo: “[...] y desde aquel punto Adán veía ya claramente la torre de San Bernardo y su reloj ardiendo en la noche como el ojo de un cíclope. Detrás de aquella torre adivinaba una figura de piedra cuya mano rota se tendía en el gesto de la bendición; y, como tantas veces, a la sola evocación de aquella imagen, experimentaba él un extraño desasosiego, como si desde aquellas alturas alguien lo estuviese llamando, y como si densas cortinas de sombra se interpusieran entre Adán y la voz que lo llamaba” (1997: 272). Aquellas *densas cortinas de sombra* de las que habla el narrador son la confusión que impiden al protagonista alcanzar aquello que lo llama, acceder a la Verdad Suprema.

miló un instante. Luego, al esclarecer por la criatura [...] el tamaño y la índole de su vocación, el alma recobra su movimiento circular y lo prosigue, bien que replegándose ahora sobre sí misma y acercándose otra vez a su centro, según la concentración de una espiral centrípeta (1965a: 57-58)³⁶.

CONCLUSIONES

Las elipsis y la desorganización estructural hacen de *Adán Buenosayres* una obra abierta a la interpretación. A partir del diálogo entre la novela y el ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, podemos concluir que es posible una doble lectura sobre el destino de Adán teniendo en cuenta el análisis de los dos Narcisos expuesto por Marechal en ambas obras. Adán es comparable a Narciso debido a que debe interpretar la imagen de la mujer y de la escritura, desechando la artificiosidad de lo terrenal, que no es más que un reflejo de lo celestial. Dicha dicotomía (esplendor/esplendiente) se pone de manifiesto en profundidad en el viaje que el alma de Adán lleva a cabo en el Cuaderno de Tapas Azules, donde Adán elige el camino correcto, el movimiento en espiral y logra salvarse, como el segundo Narciso. El Cuaderno se contrapone, entonces, al Libro Séptimo, en que Adán queda confinado en la Gran Hoya de donde no parece poder salir, al menos en la primera novela del escritor. Dos Adanes, dos Narcisos, dos posibilidades que el narrador propone para un mismo protagonista, *Adán Buenosayres* constituye así una novela cuya complejidad no deja de fascinar a sus lectores ni de atraer a la crítica.

BIBLIOGRAFÍA

BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa (en prensa). "Parodias y reescrituras de tradiciones literarias en Leopoldo Marechal", en *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Hammerschmidt, Claudia (coord.), Jena: Friedrich-Schiller-

³⁶ Así lo relata el narrador del Cuaderno de Tapas Azules: "Así fue como salió mi alma de su primera inmovilidad, en un día que la memoria no ha olvidado. Y al dirigir su movimiento hacia las criaturas exteriores, no lo hizo en línea recta, sino en la dirección de una espiral que, arrancándola de su centro, la fue llevando siempre alrededor de sí misma, pero la distanciaba de sí misma en cada una de sus revoluciones" (1997: 325).

Universität Jena.

- CERVERA SALINAS, Vicente (2014). "Del Descenso y ascenso del alma al alma de Adán Buenosayres". *Cuadernos del Hipogrifo*, 1: 38-48.
- CORTÁZAR, Julio (1997). "Un Adán en Buenos Aires", en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, coord. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: Galaxia Gutemberg, pp. 882-886.
- COULSON, Graciela (1974). *Marechal: la pasión metafísica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- CHEADLE, Norman (2000). *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal*. London: Tamesis.
- DAVIS GONZÁLEZ, Ana (2015). "El recorrido de Lisandro Farías: un viaje de descenso y ascenso en *El banquete de Severo Arcángelo*". *Cuadernos del Hipogrifo*, 4: 74-87.
- FUENTE, Albert de la (1975). "La estructura de *Adán Buenosayres*", *Hispania*, 58: 259-266.
- GADAMER, Hans-Georg (2011). *Estética y hermenéutica*. Trad. de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1997). "Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres", en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, coord. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia (2015). "La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", *Amerika*, 12, URL: <http://amerika.revues.org/5884>; DOI: 10.4000/amerika.5884 (Última visita el 17/07/2016).
- KUNZ, Marco (1997). *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- LEZAMA LIMA, José (1937). "Muerte de Narciso", *Verbum*, 3, pp. 163-168.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel (2011). "La voz y la imagen de Narciso. Un mito pictórico y literario", en *Ut picturapoesis*, coord. por Lorenzo Hernández Guardiola. Valencia: Diputació de Valencia, pp. 50-79.
- MARECHAL, Leopoldo (1944). "Prólogo" a *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz. Buenos Aires: Ángel Estrada, pp. 13-33.
- (1977). *Claves de Adán Buenosayres*. Montevideo: Acali Editorial.
- (1965a). *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires: Citea.
- (1987). *El banquete de Severo Arcángelo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1997). *Adán Buenosayres*. Coord. Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- MATURO, Graciela (2004b). *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires: Biblos.
- NAVASCUÉS, Javier de (1992). *Adán Buenosayres. Una novela total. (Estudio narratológico)*.

Pamplona: Universidad de Navarra.

——— (2013). Introducción a *Adán Buenosayres*. Ed. de Javier de Navascués. Buenos Aires: Corregidor.

PELLIZER, Ezio (2010). “Regreso a Narciso. Análisis del mito y semiótica del relato”, en *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*. Coord. Minerva Alganza Roldán. Granada: Universidad, pp. 15-31.

PÉREZ GÓMEZ, Leonor (2010). “La modalización ser vs. parecer en el mito de Narciso”, en *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*. Coord. Minerva Alganza Roldán. Granada: Universidad, pp. 33-45.

LA REINVENCIÓN DE CUBA A TRAVÉS DE *ORÍGENES*: CLAVES DE SU VISIÓN POÉTICA DE LA HISTORIA.

JOSÉ JAVIER FERNÁNDEZ DÍAZ

Universidad de Barcelona

Resumen: El presente trabajo pretende establecer los conceptos básicos que a nuestro juicio configuran el imaginario del grupo de poetas cubanos vinculados a la revista *Orígenes*, así como los instrumentos conceptuales a partir de los cuales construyeron lo que Rafael Rojas llama las “Poéticas de la Historia” (2002:151-185): una visión de Cuba idealizada, una república de los poetas, como soñaba Juan Ramón Jiménez, que aspiraba tanto a cambiar el rumbo de la poesía como la historia de la isla.

A lo largo del artículo trazaremos un recorrido por los motivos fundamentales del proyecto origenista: su contexto his-

tórico, las teorías previas a las que se oponen, su génesis e influencias, para desembocar en el breve comentario de los libros básicos en los que cristaliza dicho ideario. Al ser un tema tan vasto y complejo, conscientes de la naturaleza de la presente monografía y de la imposibilidad de tratar en profundidad los diferentes apartados, se propone una visión panorámica: un itinerario sincrético por los principales núcleos temáticos de uno de los movimientos poéticos más importantes de la historia de la literatura cubana.

Palabras Clave: Orígenes; Lezama Lima; Poéticas de la Historia



Abstract: The following article aims to establish the basic concepts employed by the group of poets related to the *Orígenes* magazine. The artists behind this project wanted to elaborate a idealistic representation of Cuba, as a Republic of Poets (in Juan Ramon Jimenez's word). *Change the poetry in order to change history* could be the purpose of what Rafael Rojas calls "Poetics of History" (2002:151-185).

Throughout the article an itinerary will be built on the main *motifs* configuring the *Orígenes'* project. From the historical context or the previous ideas to the brief comment of its basic works. Here, the reader will find a panoramic vision on the main thematic core of one of the most singular poetic movements in the History of Cuban literature.

Keywords: Orígenes; Lezama Lima; Poetics of History

I. INTRODUCCIÓN: EL ORIGEN, LA PALABRA.

Como se sabe, la imagen de Cuba aparece por primera vez descrita en el *Diario de la navegación de Cristóbal Colón*. Los descubridores, los primeros en llegar a la Isla tuvieron el trabajo fundacional de nombrar la realidad que surgía ante ellos: visiones, paisajes, árboles, poblados, ante los que no tenían palabras conocidas. En el lenguaje de los conquistadores *la metáfora* y *la hipérbole* serán las figuras claves. La metáfora fue una necesidad, una lucha constante para asimilar, aprehender las formas y elementos de una realidad nunca antes vista. Para dichos conquistadores, imbuidos de novelas caballerescas y otras lecturas renacentistas, el establecer analogías que les ayudasen a explicar lo que tenían ante sus ojos era un ejercicio de desciframiento, de conocimiento incluso. Asimismo, el asombro que producían las maravillas de lo que ellos creían "Las Indias" sólo encontraba acomodo en la hipérbole, en la exageración materializada que les suponía su encuentro ante las fuerzas de la naturaleza. Fue así como Cuba y América se fundaron a partir del lenguaje; *la metáfora* y *la hipérbole* postularon "la realidad". Metáforas útiles, nacidas de la más elemental de las *praxis*, como instrumento de conocimiento. Los descubridores tratarán de comunicar y transmitir en sus relatos orales y más tarde a través de textos y crónicas una realidad presente con figuras retóricas como única manera de hacerla "aprehensible". Del relato de América, de este cúmulo de hipérbolos y sustituciones, surge la realidad de América.

Siguiendo este razonamiento, los integrantes del grupo *Orígenes*, al cuestionarse por el elemento identitario fundamental de un pueblo, por el origen de la imagen de Cuba llegarán a esta palabra primigenia; palabra poética -metáfora e hipérbole-, palabra que connota y trasciende en su significado, en definitiva: poesía. De lo que se deduce el papel de la poesía como instrumento capaz de fundar –y después cambiar- la historia. A partir de esta tesis, el grupo Orígenes postulará los núcleos centrales de su proyecto y de sus respectivas obras, como postula José

Lezama Lima:

Entonces...”En esta noche del principio della, vieron caer del cielo un maravilloso RAMO DE FUEGO EN LA MAR (*Diario de la navegación, 15 de septiembre de 1992*). No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia del muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación, y su signo es una fogosa resistencia (En Mataix 2000: 125).

De esta cita, es importante destacar a nuestro juicio tres claves, pues son las que condicionan las futuras direcciones de dicho proyecto: en primer lugar, la “Imagen” como punto de partida, mecanismo generador de todo un proyecto ético y estético. A partir de la fulgurante visión se anuncia la llegada del nuevo mundo. Ahora bien, esta imagen: “un *ramo* de fuego” no es otra cosa que una metáfora. La capacidad del lenguaje no sólo para representar sino para crear será la clave del proyecto origenista. Baste recordar, como veremos, la teoría lezamiana de las “*Las imágenes posibles*”.

En segundo lugar, destacar la negativa por parte de Lezama Lima a “caer en el paraíso recobrado”, que entendemos como un rechazo a la directa adscripción a los antiguos modelos. No se trata de un retorno a ciertas ideas o de reciclar viejos tópicos y formas: es una reinención, el territorio mítico donde a los distintos modelos se fundan nuevas identidades mediante una dialéctica entre tradición y traición. Por último, el inevitable aire mesiánico y religioso que transmite el texto. Los descubridores tienen una “visión” que anticipa –y en cierto modo justifica– gran parte de la empresa que llevan a cabo. De igual manera, los poetas de orígenes al adscribirse a dicha tradición se sitúan como “elegidos” por una instancia superior para llevar a cabo su tarea. *Orígenes* fue un movimiento poético impregnado de un fuerte catolicismo. Muchos de los presupuestos y convicciones católicas son la base su materia y resoluciones poéticas, como iremos analizando.

II. GÉNESIS: CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE LA ÉPOCA.

El contexto histórico en el que el grupo *Orígenes* llevó a cabo sus propuestas es el de una época de crisis a tres niveles: crisis política, con una república cada más influenciada por la política de Estados Unidos; crisis institucional, ya que la corrupción es moneda corriente en todos los organismos y, por último, crisis intelectual, en tanto en cuanto no se da ningún paradigma compartido, ninguna conciencia común. En este panorama histórico, el de los años treinta en Cuba, rodeados de frivolidad, nepotismo y cerrazón, los poetas origenistas sienten un vacío, una ausencia. El recurso que utilizan para hacerle frente es la fundación de nuevos

arquetipos, renovar el imaginario cubano. Es decir, construyen sus propios símbolos basándose en la presunción, en la idea, de universos posibles. Ante la crisis de paradigma y ausencia de consenso epistemológico, ellos enfrentan la república fracasada y real a la república del pensamiento y de la “razón-poética” que heredan de María Zambrano. El grupo de poetas origenistas comienza la búsqueda de una historia e identidad secretas. La historia futura que les brinde un objetivo: una manera de ser y entender la identidad cubana.¹

Ahora bien, recordemos que la definición de la identidad cubana o la búsqueda de sus características no es algo nuevo. Ya en 1920 los intelectuales cubanos se preguntaban por las peculiaridades y el carácter de lo nacional. El primer libro que marca gran parte de los estudios posteriores es *Indagación del choteo* (1927)², de Jorge Mañach, un importante ensayo en el que se trata de explicar el carácter cubano desde claves sociológicas y psicológicas. Mañach considera que la máxima expresión de la psicología cubana es el rechazo a toda solemnidad, gravedad o imposición jerárquica. Su instrumento clave será “el choteo”, es decir, el humor, la risa. Por “choteo” entenderíamos una “tendencia natural” –así mencionada por el autor- a desarticular los principios de solemnidad o poder ajenos mediante la ironía y el escepticismo. De esta manera el cubano se sitúa desde un ámbito de superioridad, un discurso humorístico con el que poder relativizar los fracasos íntimos y colectivos. Lo curioso de esta interpretación es que Mañach atribuye este carácter a un proceso histórico: la historia cubana está hecha de frustraciones y de ideales nunca cumplidos, en concreto, del estrangulamiento del ideal de república soberana por parte de Estados Unidos en la primera constitución. La conclusión a la que llega es que el choteo, la ironía y la irreverencia, son los únicos medios posibles de rebeldía y reivindicación ante los desastres políticos e históricos que tienen su reflejo en la vida cotidiana del cubano.

Resulta importante destacar también -pues son los textos a los que los origenistas van a oponerse- los estudios antropológicos de Fernando Ortiz (Ortiz, 1973)³. Si en Mañach la psicología era la piedra angular desde la que construye su ensayo, Fernando Ortiz trata de llegar más allá, extendiéndolo a los ámbitos culturales e identitarios. Como sabemos, Ortiz sostiene por primera vez la idea de que la cultura cubana es el resultado del “sincretismo”, basándose en las ideas de “trans-

¹ Al respecto Rafael Rojas comenta: “The sensation that Cuba lacked a past stimulated the memory of Republican intellectuals, and the construction of an image that evoked the Island’s becoming fulfilled the discursive needs of Cuban identity”. En *Orígenes and the Poetics of History*. op. cit. pág. 156.

² Más que un libro sobre el humor, aquí se establece una asociación entre el carácter como rasgo identitario que condiciona una cultura o el sistema político y sus compromisos. Jorge Mañach, «Indagación del choteo», Los mejores ensayistas cubanos, La Habana, Feria del Libro cubano, 1962

³ Muchas de estas visiones identitarias y esencialistas de lo nacional deben entenderse como producto de su época y del contexto latinoamericano.

culturación”, de entender la cultura cubana como resultado de la mezcla: el sustrato hispánico con los diferentes núcleos culturales africanos (congos, yorubas, bantús). La cubanidad, vendría a decir Ortiz, es la síntesis de todos ellos. Para ello se sirve de un ejemplo gastronómico: “*el ajiaco*”, la mezcla de viandas y sabores, donde “*lo africano*” es también una forma de “*cubanidad*”. Su tesis trata entonces de elaborar un equilibrio que supere la establecida jerarquía entre raza dominante/ dominada para hablar finalmente de permeabilidad y discursos comunicante. “Lo cubano”, según la tesis de Ortiz es la mezcla, el sincretismo entre dos culturas: la negra (de África) y la blanca (de España) íntimamente ligadas entre sí. No obstante, la postura de Ortiz, pretende dar cuenta de la identidad en ámbitos específicamente culturales: el folklore, la gastronomía, la música. No olvidemos que, a diferencia de Mañach, que pretende definir el carácter o de Vitier –como veremos más tarde- que pretende ofrecer un nuevo paradigma de *Cubanidad*- a Ortiz le interesan sus manifestaciones culturales, la identidad cultural de un pueblo, vistos desde la antropología y la sociología.

Los integrantes del grupo Orígenes, no conformes con estas explicaciones del carácter e historia cubanas, desean superarlas, trascender y crear un nuevo paradigma, partir de nuevos presupuestos teóricos. En su concepción histórica, no conciben la idea de un cubano risueño, enfrentado al poder por medio del humor, puesto que ellos están investidos de una misión trascendente y precisamente es la solemnidad, lo secreto, una de las características fundamentales de su propuesta. Asimismo, de los estudios de Ortiz no aceptarán el sincretismo, puesto que para ellos supone en su traslación a la literatura una poesía de pastiche, de imitación y provinciana. Para la idea de trascendencia, de poesía universal que desean crear, es necesario superar los viejos tópicos. Como ya hemos dicho, *Orígenes* tratará de crear una nueva identidad, un origen y un futuro, un programa de salvación donde dar cuenta del ser y destinos cubanos.

III. MENSAJE DE SALVACIÓN: CONSTRUIR LA HISTORIA Y LA IDENTIDAD A TRAVÉS DE LA POESÍA

A partir de los años 30, surge un grupo de poetas, músicos, escritores, pintores y artistas, unidos por una sensibilidad y un proyecto común. Estas ideas de cambio ya se pueden ver en el *Coloquio* de Lezama Lima con Juan Ramón Jiménez (Vitier, 1981), en la correspondencia entre el joven poeta cubano y su compañero Cintio Vitier -con la idea de crear una “Teleología Insular”- y en la influyente visita del premio Nobel español a La Habana, secundada por la simultánea presencia de la filósofa María Zambrano. En este sentido observamos este ideario común, esta visión compartida cristalizará en 1944 en la revista Orígenes, fundada en La Habana por el poeta José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Los principales integrantes del grupo y del proyecto vienen definidos por la antología que en 1948 realiza Cintio

Vitier y que más tarde comentaremos. En un principio, el grupo está constituido por los siguientes integrantes: Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Lorenzo Vega, Virgilio Piñera, el padre Ángel Gaztelu, Gastón Baquero y Octavio Smith. Desde un principio, el grupo como entidad se postula en dos direcciones aparentemente contradictorias: en un primer lugar, la creación de un nuevo canon cubano: regresar a una idea fundacional de la poesía estableciendo una serie de modelos o autoridades como base y justificación de su labor creadora; así como legitimizar mediante ese mismo mecanismo su propia labor como grupo. Su principal intención es alejarse de una poesía antillanista en la órbita de Nicolás Guillén o de los presupuestos poéticos de la *Revista de Avance*. Para ello tendrán que tomar como modelos figuras diametralmente opuestas en sus presupuestos. Como veremos en el tercer apartado, *Orígenes* tomará como magisterio las figuras de José Martí, Juan Ramón Jiménez y María Zambrano.

En un segundo lugar, “la proyección utópica” utilizando las palabras de la estudiosa Remedios Mataix (2000: 13-31). Es decir, la intención antes mencionada de crear una nueva concepción de lo cubano, de la cultura, que aspire a la universalidad y la trascendencia que desde lo intelectual -“A la minoría siempre” como proclamaba Juan Ramón Jiménez en sus dedicatorias- logre cambiar la concepción de Cuba y su historia.

La base del proyecto origenista es regresar al origen de lo cubano para extenderlo. Se trata de cambiar la historia a través de la poesía: reconstruir el lugar perdido. Como decía Lezama en la mencionada cita: “no es el paraíso recobrado”, es la reinención de dicho paraíso. Los recursos que para ello se utilizan será la creación de sistemas conceptuales como: “La tradición de las ausencias posibles” y la teoría de las “Eras imaginarias”. A fin de cuentas, es la elaboración de una metodología en la que el arte sea capaz de operar en la historia por sustitución- -metáfora- y nos devuelva una imagen más completa. Así la metáfora deviene para ellos en el principal instrumento mediante el cual la historia se reconstruye como un *work in progress*, una obra dinámica donde por medio de la sustitución ésta se puede refundir para regresar a la unidad, a la sabiduría: la imagen completa. En “Introducción a un sistema poético” (1954), José Lezama Lima sólo rescata, como elementos básicos para la *imago* fundacional de Cuba, un título y la muerte de José Martí. El libro fundacional que rescata es *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa; pero pronto reconoce que sólo le interesa el título, por el poder evocativo de “*Espejo*” como imagen no real. Respecto a Martí, su muerte es un símbolo, una de las más poderosas imágenes que configurarán la historia de Cuba. Martí se convierte así en mártir: el modelo al que aspirar; el padre y la figura imprescindible en el horizonte cultural cubano. Por lo tanto, como podemos observar, una de las características retóricas de estos proyectos será el trazado de paralelismos, una infinita línea de analogías por las cuales se establecen los vínculos que les interesan a la hora de construir esa historia cultural cubana. Como muestra, ahí reside el propósito fundamental de “La tradición de las ausencias posibles” de Lezama: concebir la historia como algo incompleto, un imposible regreso a la unidad que el poeta tiene que superar completando esas “ausencias”. Si la historia de Cuba está compuesta

de diferentes “vacíos”, ausencias de conocimiento, sólo la poesía fundacional, genesiaca, será capaz de devolverle su significado completo.

De igual forma, para rellenar esa ausencia, se tiene que obviar una retórica donde estén presentes las leyes físicas: para sus propósitos resulta imposible partir de una concepción casuística de la historia. La importancia de abolir el tiempo, de situarse en el origen, en la unidad primigenia, como veremos, es la que da lugar a la creación de las “Eras imaginarias”, un tiempo donde *el tiempo* no existe. Todo ello recuperando el barroquismo como reacción ante la crisis cultural. Sus obras se verán pobladas de alardes verbales, de metáforas brillantes, referencias mitológicas, ricas adjetivaciones y un lenguaje aristocrático. Al respecto, sólo es necesario recordar los versos iniciales de “Muerte de Narciso”.

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo,
envolviendo los labios que pasaban
entre labios y vuelos desligados.

(Lezama Lima, 1988: 26)

¿A qué se debe entonces la intención de situar su propuesta intelectual en “eras imaginarias”? ¿Por qué construir la identidad cubana desde un punto de vista exterior? Por la necesidad, como veremos, de trascendencia, para así alcanzar la universalidad y superación que el proyecto requiere. De esta manera, se desarticula la teoría de Mañach de una necesidad del humor debida a las crisis históricas y asimismo la de Ortiz, dotándola de una trascendencia donde no hay lugar para la expresión cultural sincrética. En este sentido, es lógico que en los presupuestos teóricos del grupo se niegue el flujo de lo real histórico o cualquier vinculación con la lógica-casuística. Para los origenistas, la historia es una continua sucesión de fracasos: la conquista y colonización en un principio, la esclavitud y más tarde la imposibilidad de la república abortada. Si a ello añadimos las condiciones geográficas y los condicionamientos sociológicos del “inevitable carácter insular”, no queda otro remedio, que tratar de superar esos límites, superar ciertos determinismos eludiéndolos directamente del discurso fundador.

Sin embargo, en dicha lucha el canon, se hace necesaria dotar de cierta autoridad a su discurso, un prestigio y validez, que venga refrendado por una tradición. Es necesario cambiar las reglas del juego: se tienen que buscar unos maestros, unas autoridades que respalden sus tesis -ignorando las anteriores- y unos conceptos clave a partir de los cuales empezar a edificar su obra.

IV. LOS MAESTROS, LOS PROFETAS:

1. José Martí (La Habana, 1853 –Dos Ríos, 1895)

La figura de “*El apóstol*” fue presencia ineludible y constante para los poetas

cubanos. Martí es la materialización de una “ausencia posible”, el impulso histórico unido a la poesía. Para los origenistas, es en la obra de José Martí cuando por fin el lenguaje comienza a reformar la realidad. De Martí toman, en primer lugar, la idea de una poesía universalista, dirigida a toda la humanidad. Asimismo, toman del *apóstol*, la fe en el progreso, en el cambio. La esperanza, el sueño de Martí y sobre todo la actitud expectante, la convicción de futuro pasarán de Martí al grupo *Orígenes*: “Espantado de todo, me refugio en ti. *Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti*” (Martí, 1991: 17). Entrevemos cierta paradoja a la hora de asumir la herencia del apóstol: el desarrollo de una poesía universalista que de cuenta del ser humano y sus destinos tiene por fuerza que partir de un plan o una alternativa vinculada a la subjetividad del poeta. El pensamiento de Martí, su sueño, cifra y espeja la evolución del panorama cultural cubano más allá de su propia figura y obra. Quizás por ello, más que la obra y planteamientos de Martí, sus “endecasílabos hirsutos” o la introducción de los presupuestos poéticos del modernismo, lo que atrae a los origenistas de la figura del apóstol es su potencial como “Imago”.

Decíamos en el segundo apartado que Lezama Lima establece en la muerte de Martí una de las piedras angulares del imaginario cubano: Martí muere en la lucha, como poeta y mártir. José Martí deviene entonces el poeta y el “hombre verdadero”, jugando con la retórica de Zambrano, que se convierte en símbolo real y verificable. Su muerte es la materialización de las poéticas de la historia. Lo más importante que los origenistas heredan de Martí es el ejemplo de que mediante la poesía y la literatura se puede cambiar el curso de la historia. Martí trasciende al verbo y a sus propios escritos en el momento en que su muerte se configura como motivo temático, como “era imaginaria” o *imago* fundacional de la identidad cubana. Al respecto, escribe Lezama Lima:

Fue suerte inefable para todos los cubanos que aquel que trajo las innovaciones del verbo las supiese encarnar en la historia. Fue suerte también que el que conmovió las esencias de nuestro ser fue el que revivió los secretos del hacer. El verbo fue así la palabra y el movimiento del devenir. La palabra se apoderó del tiempo histórico... (Lezama Lima, 1977: 1038).

2. Juan Ramón Jiménez (Huelva, 1881 – San Juan, Puerto Rico, 1958)

El poeta español llega a La Habana en 1936, donde permanecerá hasta 1939. Su presencia allí es mucho más significativa que la considerable suma de las actividades promovidas y los textos publicados en esos tres años. Su figura despertó la admiración incondicional de un grupo de jóvenes intelectuales, Lezama Lima incluido, para los que dicha convivencia supuso una verdadera iniciación. Es importante destacar que ya desde su llegada fue acogido como un maestro, una figura providencial. Durante el primer año de su estancia, Juan Ramón propuso, seleccionó y prologó una antología titulada: *La poesía cubana en 1936*. Allí creyó ver el na-

cimiento de una identidad cultural “libre ya del popularismo de pandereta, aquí de maracas, y de tópico y floreos nacionales”: Cuba empieza a tocar la universal (es decir, lo íntimo) en poesía, porque lo busca y los siente por los caminos ciertos y con plenitud, desde sí misma: porque busca en su bella nacionalidad terrestre, marina y celeste, su internacionalidad verdadera (Fornieles, 1998: 53).

En 1937, Lezama Lima publica un Coloquio ficticio con el poeta español –al que más adelante haremos referencia– en el que se desarrollan las pautas de una “*Teleología Insular*”, donde a partir de la asunción de un carácter condicionado por la naturaleza geográfica de la Isla, construir unos puentes hacia la universalidad de su poesía. No obstante, en realidad, las influencias más significativas de Juan Ramón Jiménez sobre Lezama y la poesía del grupo orígenes radican en su actitud. En él encuentran la figura del maestro, del poeta por antonomasia. No olvidemos que por aquellos años (1936-1939), Juan Ramón ya ha iniciado la búsqueda de la “cosa misma”, desarrollando una poesía guiada por un ideal de “perfección relativa” o “suficiente”. Es el año en que se publica *Canción* (1936) y en sus *Cuadernos* ya comienza a dibujarse el concepto de “poesía total”: es decir, “una poesía general, universal (...) la aspiración a unir, a conjugar elementos diversos para buscar una síntesis” (Cuevas, 1991: 15). En definitiva, su figura como maestro y ejemplo máximo de poeta consecuente, unido a la universalidad que reclama para la poesía son las más importantes herencias del novel español.

3. María Zambrano (Vélez-Málaga, 1904 - Madrid, 1991)

Los destinos y vidas de María Zambrano y José Lezama Lima confluyen en la isla de Cuba –la que años después sería denominada por el poeta como “ la ínsula distinta e indistinta en el cosmos “ en octubre de 1936. A las pocas horas de su llegada a La Habana, María Zambrano conoce al joven Lezama. Conviene resaltar el hecho de que Zambrano descubre prácticamente al mismo tiempo al poeta y a la ciudad: La Habana, resaltando la importancia del lugar. De dicho encuentro escribirá más tarde: “ Él era de la Habana como Santo Tomás era de Aquino y Sócrates de Atenas: él creyó en su ciudad” (Fornieles, 2006: 294). Lezama le muestra a la joven filósofa una ciudad mítica, plena de vida y donde curiosamente se dan cita furtiva, en sus respectivos destierros, varias generaciones de escritores cubanos, americanos y españoles.⁴ En definitiva, dicho encuentro marca las pautas, sincretiza y cuaja ideas que tan sólo eran germen en revistas, conciertos, exposiciones y, sobre todo, delimita y prefigura el camino para muchos poetas españoles y americanos. María Zambrano, recién llegada a Cuba, angustiada por la guerra civil y el inminente fin de la República Española en la que ella tanto creía no pudo encontrar mejor augurio, mejor presencia, ni mejor “Cicerone” que el entusiasta poeta y futuro promotor de la revista *Orígenes*. Por otra parte, Lezama Lima comprobaría al poco tiempo como

⁴ Es ahí, por ejemplo, donde el joven Lezama conoce a su admirado Juan Ramón Jiménez y al no menos admirado Pedro Salinas. Ambos publicarán en la revista que funda Lezama junto a Rodríguez Feo: *Orígenes* (1944).

su proyecto poético –en estado larval, esbozos, hilos de Ariadna que todavía carecían de vigor- estaba refrendado por todo el sistema filosófico que María Zambrano traía escrito para unas conferencias en aquella maleta cargada de exilio. La ensayista española se convirtió así en la musa, madre espiritual y filosófica del grupo Orígenes

Ya en el prólogo a *Filosofía y Poesía* la autora nos narra como dichas conferencias comenzaron a gestarse en el barco que los conduciría primero a Cuba y más tarde a Chile. Tres años después, en 1939 serían reunidos parte de esos escritos en el mencionado volumen, cuyo principal tema es el la revelación y el descubrimiento de lo que ella denominó “Razón-Poética”, estableciendo desde su formación filosófica una serie de enlaces, tensiones y líneas con la poesía. Ese espiritualismo con el que María Zambrano traza sus reflexiones en torno a la poesía deja indelebles marcas en la poética de José Lezama Lima y en la poesía de *Orígenes*. Como veremos, es en *La cuba secreta* donde cristalizan y alcanzan su máxima unión las ideas origenistas.

La amistad producto de dicho encuentro fortuito, se perpetuará a lo largo de medio siglo, estableciendo un vínculo y a la par un hito fundamental en las relaciones transatlánticas de la poesía escrita en castellano. De ello da cuenta Javier Fornieles Ten en su edición de la correspondencia entre Lezama Lima y María Zambrano. Al respecto, el estudioso andaluz, en la última parte de su libro, llama la atención sobre el hecho de que a lo largo de su prolongada vida como filósofa, María Zambrano dedicó la mayor parte de sus artículos a los poetas. Quizás el trasladar la poesía a su actividad fue una manera de alcanzar la “Razón Poética”. No obstante, el poeta que más reclamó su atención, al que más artículos y ensayos dedica y considera como modelo de sus tesis es el que ahora nos ocupa, es José Lezama Lima⁵, quien años más tarde, como testimonio de ese encuentro inacabable, de esa amistad, le escribirá a su amiga:

En realidad siempre la sitúo en aquellos años en que nos veíamos con tanta frecuencia que nuestra conversación parecía no interrumpirse. (...) Desde aquellos años usted está en estrecha relación con la vida de nosotros. Eran años de secreta meditación y desenvuelta expresión y nos daba la compañía que necesitábamos. Éramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos y nos disimulábamos la desesperación. Porque sin duda, donde usted hizo más labor de amistad secreta e inteligente fue entre nosotros. Yo recuerdo aquellos años como los mejores de mi vida (...) Usted estaba y penetraba en la Cuba Secreta, que existirá mientras vivamos y luego reaparecerá en formas impalpables tal vez, pero duras y resistentes como la arena mojada... (Fornieles, 2006: 296).

⁵ Citamos a modo de ejemplos, los que a nuestro juicio, son los ejemplos más evidentes: “Cuba y la poesía de Lezama Lima” (1968), “Hombre verdadero: José Lezama Lima (1977), José Lezama Lima en La Habana” (1987), José Lezama Lima, vida y pensamiento (1988).

V. EL CREDO: LUGARES COMUNES DEL IDEARIO ORIGENISTA.

Pretendemos en este apartado situar los núcleos centrales del ideario poético de la poesía origenista, centrándonos especialmente en la obra de José Lezama Lima. Nuestro propósito no es realizar un estudio extenso de dichos núcleos, por lo que trazaremos una panorámica sobre las cuestiones fundamentales a nuestro juicio: la búsqueda de la unidad perdida vinculada al sistema poético y filosófico de Zambrano, la “Teleología insular” y por último la idea de trascendencia y universalidad en la poesía.

Consideramos que la reformulación de lo real que planteaba el grupo guarda serios vínculos no sólo con el carácter órfico y teleológico de su literatura, sino con la puesta en práctica de una serie de estrategias que conjuguen la razón vital con la razón poética de Zambrano, el acto de creación. El primer motivo que encontramos es su visión cosmogónica, heredera del “raciovitalismo” de Ortega y Gasset, pero culminada por una idea de trascendencia presente en Zambrano (a través de la visión del poeta) y en Lezama en su “Teleología insular”. El elemento que subyace, fruto maduro de las lecturas órficas, del sistema filosófico de inclusiones y exclusiones de Hegel, de los trabajos de Heidegger, y del inevitable matiz cristiano, es la reconciliación, la búsqueda de la unidad perdida:

a) La unidad perdida

Como hemos reseñado, María Zambrano imparte en 1936 una serie de conferencias en La Habana a las que asisten varios de los futuros integrantes del grupo Orígenes. Dichas conferencias, más tarde se verán publicadas en el volumen *Filosofía y Poesía (1939)* donde se hace patente esa búsqueda de la unidad perdida, “extraviada, rota” que encuentra análogo propósito en el proyecto origenista y en la obra de Lezama.

María Zambrano considera que el saber filosófico y la poesía, antaño unidos en la época presocrática, se bifurcan cuando el hombre transita de la admiración a la violencia. Establece entonces dos categorías frente al conocimiento: “*logos poético*” y “*logos filosófico*”, que más bien nos parecen actitudes frente al ser y al tiempo: la del filósofo y la del poeta. En el pensamiento filosófico de Zambrano al establecer los vínculos y diferencias entre poesía y filosofía es fundamental la idea de admiración y violencia: el paso que va de la observación al movimiento: “lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia” (1996: 16). Sería esta la actitud del filósofo, la cuestión constante, el preguntarse frente a la respuesta inasible, la constante metafísica en busca de un sentido; pero, en cambio, los poetas no albergan esa necesidad, no sufren una llamada que los incite a buscar: deciden permanecer: “fieles a las cosas, fieles a la primitiva admiración extática, no se decidieron jamás a desgarrarla; no pudieron,

porque la cosa misma se había fijado ya en ellos, estaba fijada en su interior” (1996: 17).

Como decíamos, esta concepción de la unidad perdida guarda evidente relación con la poética de José Lezama Lima, donde “la imagen” es fundamental. Si en Zambrano es la palabra el elemento fundador, en Lezama Lima “la imagen” – palabra también, construida en base a metáforas e hipérboles- es la creadora de una Cuba mítica, del espacio atemporal que constantemente se reconstruye. Así, en su obra, se entiende la recuperación de la unidad en base a una “ocupación de lo perdido”. Mencionábamos anteriormente “la teoría de las ausencias posibles”, de rellenar los huecos fundamentales de la historia, de la cultura, del ser cubano, a través de la imagen que es palabra, pues nombra, e investida por poderes demiúrgicos, crea. Si la historia de Cuba fue construida a través del relato de los conquistadores, Lezama propone la creación de su propio relato fundacional –y original-en este caso. Fundamental, como hemos visto es la influencia de Juan Ramón Jiménez y José Martí, como los titanes que prefiguran a los dioses, al olimpo en que Lezama Lima sitúa la isla teleológica distinta e indistinta en el cosmos.

b) Teleología Insular

Si nos atenemos a los estudios realizados sobre Lezama Lima, podemos observar una serie de palabras-clave, que se repiten a lo largo de los ensayos y que expresan la materialización de la búsqueda de la “sustancia poética” emprendida por el autor. Así pues, los estudiosos del poeta cubano no vacilan a la hora de destacar en su obra el concepto de “Teleología insular”, que el autor explica en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) antes citado, donde el carácter insular, las barreras físicas, geográficas y espirituales delimitan para Cuba una identidad. Este “auto-descubrimiento” es su carta de presentación. Pero, es necesario recalcar que paradójicamente, su teoría respecto al “insularismo” no es una justificación nacional, ni el argumento que marca la diferencia. En su concepto de isla se aprecia un anhelo de apertura, de traspaso necesario de barreras. Para el autor de *Paradiso* y por extensión para los poetas de Orígenes, la sensibilidad insular es “mirar a la lontananza”, donde la demarcación de unas señas de identidad cubanas no están reñidas con una vocación universalista. Llegar más allá de los accidentes geográficos, de los hechos históricos, de las diferencias étnicas. En efecto, gran parte de sus reflexiones en dicho coloquio versan sobre el peligro que supone asociar una poesía negrista, antillana, en la línea con la verdadera “imagen” –en el sentido “Lezamiano”- de Cuba. No obstante, cabe recordar que no sólo se trata de la insularidad, sino de la creación de una teleología insular. En un doble juego conceptual, entre teología y el prefijo griego que simboliza distancia, creemos que esta palabra viene a significar el fin último, el *Fatum* o predestinación de la literatura. Además, como anotábamos anteriormente, el regreso a la unidad pasa por la poesía; la teleología insular es otra manera de “ocupar lo perdido”, de modificar la realidad: de hacer literatura. Ahora bien, consideramos inevitable colegir un cierto mesianismo en la propuesta del autor de *Enemigo Rumor*, que se erige como portador del mensaje,

de la revelación por la que establece su “Teleología Insular” y que vendrá a cambiar los destinos de Cuba y de la poesía. Asimismo, cabe destacar, que aunque la recuperación de lo perdido, la teoría de las “ausencias posibles”, denotan un carácter pretérito, nada más lejos de la realidad: Lezama habló en varias ocasiones de que la importancia de una “tradición por futuridad” en base especialmente al carácter insular.

c) Universalidad y Trascendencia

Universalidad y trascendencia son dos conceptos íntimamente relacionados en la poesía del grupo Orígenes. Por universalidad entendemos uno de los planteamientos básicos de la Teleología Insular: la aspiración a superar las fronteras, la isla, y crear una poesía que no caiga en lo provinciano, en los tópicos costumbristas o en el patriotismo de una lírica dedicada a cantar el dechado de virtudes de su respectivo estado nación. Esta idea de universalidad está indisolublemente unida a la idea de trascendencia, en tanto en cuanto buscan una poesía que sirva para toda la humanidad, que no distinga fronteras ni ideologías, que abarque al ser humano en toda su esencia. Si de la “Teleología Insular” se desprende un anhelo de universalidad, el concepto de trascendencia forma parte de su propuesta del retorno a la unidad anteriormente expuesto. Este retorno a la unidad, como sabemos, viene dado por la poesía y por la palabra. Así la trascendencia aparece como la tensión barroca entre revelación y ocultamiento, de la necesidad de atravesar lo que Zambrano llama los abismos de la luz o el arte de la dificultad lezamiano. En el capítulo IX de *Paradiso*, considerada la cumbre de José Lezama Lima, están incluidos gran parte de los propósitos poéticos del grupo origenista:

Cemí llegó a su casa con el peso de una intranquilidad que se remansaba, más que con la angustia de una crisis nerviosa de quien ha atravesado una oscuridad, una zona peligrosa. (...) Una obsesión que nunca destruyese las cosas, que buscase lo manifestado en lo oculto, en lo secreto que asciende para que la luz lo configure. (Lezama Lima, 1989: 378-379)

Así podemos leer en la página siguiente lo que se considera casi un manifiesto poético en boca del personaje de la madre del narrador: “me quedé sin respuesta para el resto de mi vida, pero yo sabía que no enfermaría, porque siempre conocí que un hecho de esa totalidad⁶ engendraría un oscuro que tendría que ser aclarado en la transfiguración que exhala el intentar lo más difícil” (1989: 379).

“Lo oscuro” es un lugar de carencias, una de las “ausencias posibles” de Lezama. Es también un secreto, un lugar de confidencias oculto. Asimismo, es impor-

⁶ El personaje, la madre de Cemí, habla de la muerte de su marido. Una pérdida, una ausencia, que desde aquí interpretamos enraizada con las ideas de Lezama sobre las «ausencias posibles». Lo oscuro vendría a ocupar ese lugar, como fuente de sacrificio y recompensa de conocimiento.

tante destacar que con el ocultamiento se produce una sacralización: el misterio convierte la carencia en símbolo de unidad, élite y plenitud. En definitiva, la trascendencia de su obra sólo es posible a través del arte de la dificultad y la recuperación de la palabra poética y filosófica, que puede darse la revelación en la base del ocultamiento. “La poesía de Lezama atraviesa la superficie de los sentidos para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta” (Zambrano, 1996: 9). Así el sistema poético-filosófico de Lezama Lima y parte del grupo origenista se desarrolla a partir de esa zona oscura creando “nuevos sentidos” para desarrollar razón poética que les permita dotar a la palabra de un aire de trascendencia:

el ruego de que una voluntad secreta te acompañase a lo largo de la vida, que si- guieses un punto, una palabra, que tuvieses una siempre una obsesión que te lle- vase siempre a buscar lo que se manifiesta y lo que se oculta. (Lezama Lima, 1989: 389)

En el viaje iniciático que se nos propone como lectores son necesarios unos obstáculos que nos oculten parte del camino, que dificulten su realización para así dotarla de interés, obligando al intelecto, al espíritu incluso a esforzarse: “Sólo lo difícil es estimulante”. Es ahí, en la dificultad, en la lucha constante, tensión barro- ca entre ocultación y revelación donde su palabra trasciende.

VI. LOS LIBROS SAGRADOS: *DIEZ POETAS CUBANOS, LA CUBA SECRETA, LO CU- BANO EN LA POESÍA.*

Estas claves del ideario origenista que acabamos de revisar, se verán plas- madas como proyecto en tres libros fundamentales que constituirían una particular Biblia: la antología *Diez poetas cubanos (1948)*, realizada y prologada por Cintio Vitier, que fija el canon, el nuevo horizonte de autores y asimismo, la nómina “ofi- cial” del grupo *Orígenes*; el ensayo *La Cuba secreta (1948)* de María Zambrano, sur- gido como comentario y refuerzo de este primero y, por último, *Lo cubano en la poesía (1959)* de Cintio Vitier, que establece una suerte de síntesis y afirmación nacional de las esencias y el espíritu cubano. Como podemos observar a tenor de las fechas de publicación, se da un proceso gradual de afirmación, un desarrollo en sucesivas manifestaciones –las distintas publicaciones y actividades del grupo- que culmina en el ensayo que nos atreveríamos a llamar “Teleológico” de Vitier y en “*La expresión americana*” de José Lezama Lima, que no comentaremos por excederse a las pretensiones del trabajo.

Diez poetas cubanos. Antología de Cintio Vitier (1937-1947)

En 1948, el poeta y ensayista Cintio Vitier, elabora una antología de la nueva

poesía cubana en su libro *Diez poetas cubanos*. Como anunciábamos, el presente volumen establece el canon y la nueva nómina de poetas cubanos que constituirán lo que más tarde se llamó grupo *Orígenes*. El prólogo, al igual que la antología a cargo de Cintio Vitier es toda una declaración de principios. Ya desde el inicio se nos advierte de “lo realmente distinto” (1948: 10) de la poesía que ahí se plantea frente a la de la generación de *Revista de Avance* 1927-1930). Podemos observar, que su primera definición vendrá marcada por una oposición al movimiento anterior, de esta manera, su rechazo es un instrumento retórico para dar cuenta de la particularidad de las nuevas propuestas poéticas. A partir de esta afirmación, Cintio Vitier, configura el canon del grupo como una actividad esencial y transgresora en el panorama poético cubano: “la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura en los últimos diez años” (Íbid.). La clave de esta diferencia viene marcada en los temas y en la concepción poemática. Vitier acentúa la diferencia para erigir la poesía del grupo *Orígenes* como un nuevo paradigma basándose sobre todo en tres puntos: en primer lugar, el secreto y la trascendencia: “uno de los movimientos espirituales más intensos y ocultos de nuestra América”; en segundo lugar, una poesía abierta a “la aventura metafísica o mística, por la tanto muchas veces hermética”, “comunidad de fe y artesanía” (Íbid.) y por último, la identificación de esta postura -su trascendencia- con la identidad nacional: “la expresión más perfecta, el cuerpo más trascendente y puro, en su angustia o su alegría de nuestra patria”. A destacar que el primer poeta es José Lezama Lima, cuya *Muerte de Narciso* (1937) marca las pautas de un barroquismo vinculado a la visión trascendente heredada de la mística renacentista.

***La Cuba secreta* (1948), de María Zambrano**

En 1948, María Zambrano escribe *La Cuba secreta*, donde desde su “Razón-Poética” presenta una serie de juicios y visiones sobre la situación cultural cubana y el grupo *Orígenes*. Es en Cuba donde María Zambrano afirma sentir “un ancestral amor” un “carnal apego”. Al respecto escribe: “...sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como substancia misma. Cuba: substancia poética visible ya...” (Zambrano, 1996:12).

Como vemos, en este texto se consolida la mitificación de la isla que se inició en el citado coloquio e irradia todo su potencial conceptual. Zambrano se contagia de la “imagen” y esboza las bases de una reconstrucción idealizada de Cuba a través de la poesía que *Orígenes* desarrolla. Decíamos que la filósofa y el grupo estaban unidos por una espiritualidad común, una intuición comunicante que culmina en este encuentro y cambia completamente la trayectoria artística de la escritora. Aunque para Zambrano no sólo fue el hecho de conocer a Lezama o sus contactos con el grupo: su presencia en la Isla, marca un antes y un después en su trayectoria. Acerca de ello, afirma en su ensayo:

Como el secreto de un viejísimo, ancestral amor, me hirió Cuba con su presencia (...) Yo sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como substancia misma. Cuba: sustancia poética visible ya. Cuba: mi secreto. Ahora, un libro de poesía cu-

bana me dice que mi secreto, Cuba, lo es en sí misma y no sólo para mí. Y no puede eludirse la pregunta acerca de esta maravillosa coincidencia: ¿Será que Cuba no haya nacido todavía y viva a solas tendida en su pura realidad solitaria? Los Diez poetas cubanos nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar, como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia. (...) Despertar poético, decimos, de su íntima substancia, de lo que ha de ser el soporte, una vez revelado, de la Historia y que ha de acompañar al pensamiento como su interna música. En medio de la vida de Cuba tan despierta, Cuba secreta aún yace en su silencio... (Zambrano, 1996: 5)

En efecto, es aquí en *La Cuba Secreta* donde cristalizan y alcanzan su máxima unión las ideas de Lezama y Zambrano. Es más, si realizamos una atenta lectura y comparamos la prosa de *Filosofía y Poesía* con esta última, notamos una serie de cambios: un aire de misterio cargado de presagios, de confidencias y una verbalización más colorista, sensual incluso. No creemos arriesgado anotar que este texto está imbuido e influenciado por la prosa Lezamiana. De igual y recíproca manera, las tesis que la filósofa expone le suponen a Lezama una confirmación del proyecto cultural que lleva a cabo el grupo *Orígenes*. Las claves que Zambrano establece - "Cuando una tierra dormida despierta a la vida de la conciencia y del espíritu por la poesía -y siempre será por la poesía- es el instante en que van a producirse las imágenes que fijan el contorno y el destino de un país, lo que se ha llamado en la época griega los Dioses" (1996: 4)- guardan directa vinculación con las Poéticas de la Historia. Comprobamos así como *La Cuba secreta* de María Zambrano confirma las ideas de Lezama y el objetivo del grupo *Orígenes*, legitimándolo y, no lo olvidemos, dándole un prestigio a través de la filosofía. Prestigio que hábilmente aprovecha el grupo para continuar buceando en su pertinente afán de recrear las palabras de la tribu, de no buscar sino encontrar dentro de sí mismos una Cuba soñada y recreada constantemente, una historia pasada y futura, en definitiva: un plan espiritual - trascender- y una Isla de salvación que los lleve más allá del mar y así alcanzar la universalidad del mito. Como afirma Remedios Mataix a propósito de *La Cuba Secreta*:

el ensayo de María Zambrano establecía sus principales valores e intereses, y los interpretaba otorgándoles un alcance -y un prestigio- filosófico que coincidía plenamente con la orientación que ellos querían dar a lo que se llamó después su trascendentalismo. (Mataix, 2000: 83)

Lo Cubano en la poesía (1957) de Cintio Vitier

En 1959, de nuevo Cintio Vitier, postula un acercamiento a la esencia cubana en su singular ensayo *Lo cubano en la poesía*. Consideramos que la importancia de este texto es su carácter de reflexión crítica sobre la identidad cubana *partiendo de presupuestos poéticos*. Es decir, a partir de la poesía se puede interpretar la his-

toria de la conciencia nacional, las distintas etapas del “ser cubano” hasta que éste alcanza su máxima expresión: lo que Vitier impregnado de un fuerte catolicismo llama “el espíritu”. Por lo tanto, el diálogo que se establece con las otras versiones de “lo cubano” antes mencionadas, la de Mañach y Ortiz, deviene en polémica al establecer como base de su interpretación la poesía. De sus planteamientos y aseveraciones colegimos las diferencias entre su concepción de “lo cubano” y las anteriormente mencionadas. Al respecto, creemos conveniente destacar la importancia del método con el que Vitier argumenta su discurso y la concepción de la que parte a la hora de desarrollar lo que el considera “lo cubano”. Al contrario que en los trabajos de Jorge Mañach, que se fundamentaban en base a la psicología y la sociología, entendidas como ejes mediante los cuales un carácter se configura; o las investigaciones de Ortiz, donde la cultura de un pueblo se entendía como el sincretismo de las culturas previas en permeable amalgama, en Vitier, son los textos poéticos los que conjeturan y cifran la historia espiritual de la nación cubana. Es decir, la puesta en práctica su proyecto.

Cintio Vitier construye en su ensayo una interpretación historiográfica de la nación cubana estableciendo la poesía como elemento central epistemológico: la poesía como instrumento de recreación del pasado y orientador del porvenir histórico. Así pues, Vitier, imbuido de cierta inspiración mística, concibe dicha historia en cuatro etapas de orden ascendente: *naturaleza, carácter, alma y espíritu*. De igual manera, es a través de los momentos establecidos en una “cronología poética”, que se evalúa la madurez espiritual de la nación cubana.

Desde las primeras líneas el autor nos advierte de la naturaleza del texto: un estudio lírico sobre las relaciones entre poesía y patria. Al contrario que la teleología de Lezama o de las ideas poéticas de Zambrano, Vitier no se adentra en el carácter de Isla o las razones fundadoras de una literatura, sino que deriva arriesgadamente hacia la expresión artística y la política. Ahora bien, a la hora de tratar dichos temas –difíciles por todo lo que conllevan de juicio subjetivo e ideologías personales- decide cifrarlas como un “camino de perfección”, una escalada ascendente -casi mística- en que “lo cubano” se va evaluando hasta alcanzar el espíritu, inevitablemente ligado a la iluminación. Por ello debemos reseñar que el libro de Vitier es también un “manifiesto poético generacional”, no en vano fue llamado “la Biblia Origenista”.

CONCLUSION

A lo largo del trabajo hemos ido revisando las claves a partir de las cuales el grupo *Órigenes* configura su visión poética de la Historia. En un primer lugar destacamos la importancia del lenguaje en la construcción de la identidad y el pasado

histórico, relacionado con el relato de América que construyen los conquistadores mediante la metáfora y la hipérbole. En un segundo lugar hemos reseñado el contexto histórico, los horizontes teóricos que enmarcan la obra de nuestros poetas, la asunción de unos modelos o maestros gracias a los cuales legitiman y prestigian sus propuestas, así como la génesis del grupo para después establecer los motivos fundamentales de su poética: el retorno a la unidad, la creación de una “Teleología Insular” que permita a su poesía trascender las barreras geográficas e históricas y la importancia del valor universal y la trascendencia de su poesía. Por último hemos analizado como sus presupuestos poéticos cristalizan en tres libros que bien pueden ser considerados como la *summa* de todo su ideario: la antología *Diez poetas cubanos* de Cintio Vitier y los ensayos *La Cuba secreta* y *Lo Cubano en la poesía*, de María Zambrano y Cintio Vitier respectivamente. Como conclusión o corolario a esta panorámica sobre la poética del grupo *Orígenes* y las relaciones entre poesía e historia, queremos citar unas reflexiones del profesor Francisco Morán en su artículo “La isla en su tinta” que a nuestro juicio condensan gran parte de las inquietudes y el espíritu con el que *Orígenes* desarrolló toda su labor fundadora:

De esa dramática, angustiosa y trágica tensión entre Historia y Poesía, que, como bien señala Lezama, preside nuestros orígenes, comienzan a dibujarse los sucesivos rostros de un país que ha llegado a ser con el tiempo el sueño de los cubanos; los sucesivos rostros que no están en parte alguna y están en todas, porque más que los rostros de la isla, son los nuestros, los de cada uno de nosotros, siempre en fuga, siempre retornando al país real, el único que no ha podido lastimar la Historia y es regalo de la Poesía; el único en que podemos re-unirnos sin que nada nos lo impida: el horizonte. (Morán, 1998)

BIBLIOGRAFÍA

- FORNIELES TEN, Javier (2006). *Correspondencia entre José Lezama Lima, María Zambrano y María Luisa Bautista*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.
- LEZAMA LIMA, José (1988). *Muerte de Narciso: antología poética*. Selección y prólogo de David Huerta. Madrid: Alianza Editorial.
- (1989). *Paradiso*. Edición de Eloísa Lezama Lima. Madrid : Cátedra.
- (1989). *Oppiano Licario*. Edición crítica de César López. Madrid: Cátedra.
- (1981). *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. La Habana : Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1938. Reeditado en Cintio Vitier (ed.), *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana, Arte y Literatura.
- (1988). *Confluencias. Selección de ensayos*. Edición de Abel Enrique Prieto. La Habana: Letras Cubanas.
- (1993). *La expresión americana*. México : Fondo de Cultura Económica.

- (1981). *El reino de la imagen (selección de ensayos)*. Edición de Julio Ortega. Caracas: Ayacucho.
- MAÑACH, Jorge (1962). "Indagación del choteo". *Los mejores ensayistas cubanos*. La Habana: Feria del Libro cubano.
- MARTI, José (1991). *Ismaelillo. Obras Completas, Volumen 16*, La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- MATAIX, Remedios (2000). *La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima*. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- (2000). 'Paradiso' y 'Oppiano Licario': una Guía de Lezama. Alicante: Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.
- (2000). "La Ínsula indistinta en el cosmos. Notas sobre el proyecto utópico origenista", en Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, (eds.): *La Isla Posible*. Alicante : Universidad de Alicante / Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- MORAN, Francisco (1998). "La Isla en su tinta" *Revista hispano cubana* Nº 1, en <http://www.hispanocubana.org/revistahc>. Consultada el 16/05/08
- ORTIZ, Fernando (1973). *Los factores cubanos de la cubanidad*. La Habana : UNEAC.
- ROJAS, Rafael y AGUILAR MORENO, Luis P. (2002). "Orígenes and the Poetics of History". *CR: The New Centennial Review*, volume 2, Number 2, Summer, pp. 151-185
- VITIER, Cintio (comp.) (1981). *Juan Ramón Jiménez en Cuba*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- VITIER, Cintio (1970). *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- (1948). *Diez poetas cubanos*. Antología y notas de Cintio Vitier. La Habana: Ediciones Orígenes.
- ZAMBRANO, María (1987). "Cuba y la poesía de José Lezama Lima", *Anthropos*, núm. 2 extra, pp.39-40.
- (1996). *La Cuba Secreta y otros ensayos*. Edición de Jorge Luis Arcos. Madrid: Endymion.
- (1996). *Filosofía y poesía*. Madrid : Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica.

MARGARITA DEBAYLE O LAS VIRTUDES DEL POEMA PARA EL PÚBLICO INFANTIL Y JUVENIL

BERTA GUERRERO ALMAGRO

Universidad de Murcia

ALDO FRESNEDA ORTIZ

Universidad de Murcia

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar un esbozo de la recepción poética entre el público joven. Si la lectura de poesía supone una experiencia incómoda para el receptor según aumenta su edad, en este artículo se proponen una serie de pautas para convertirla en un acontecimiento placentero. Se incluyen ejemplos

Abstract: The aim of this article is to present an outline of poetic reception among young audiences. If reading poetry is an uncomfortable experience for the recipient as his age increases, this article proposes a series of guidelines to make it a pleasurable event. To exemplify the

de poetas hispanoamericanos que pueden apoyar la teoría expuesta y se concede especial interés al poema "Margarita".

Palabras clave: literatura infantil y juvenil; lectura; poesía; Darío; Margarita Debayle

theory exposed, examples of Spanish-American poets are included, and special interest is given to the poem "Margarita".

Keywords: children's literature; reading; poetry; Darío, Margarita Debayle.



¿QUÉ ES LO QUE CAMBIA? ¿CAMBIAMOS NOSOTROS?

Respeto y admiración son cualidades que la poesía despierta entre los lectores; sin embargo, resulta evidente la existencia de una frontera entre el texto poético escrito y el lector (Aniorte, 2008: 147). Género por excelencia y, de tan preciado, relegado a la exclusividad, destinado solamente al lector decidido a conocerla. No obstante, las canciones, las rimas, el juego de entronque musical son altamente apreciadas por los niños. El niño –y el adulto– que consume literatura encuentra beneficios como el enriquecimiento personal, la mejora en la visión del mundo, la atención por la parte estética de la lengua, el desarrollo de la imaginación, el disfrute e incluso la mejora de la entonación y la memoria.

En la pubertad, la poesía es vía de expresión sentimental y medio íntimo de comunicación. ¿Qué sucede, entonces, para que el ser humano evolucione desde el disfrute hasta la indiferencia en materia poética? “¿Qué es lo que cambia” se pregunta Ginés Aniorte (2008: 150), “¿cambiamos nosotros?” (*ibíd.*).

La dificultad en su comprensión es la causa principal de la desvinculación entre lector y poema. Si en un inicio, el niño y el joven se aproximan a textos fácilmente comprensibles, posteriormente la dificultad se acrecienta –las metáforas e imágenes se complican, aumenta la abstracción– y la comprensión se ralentiza. En poesía, debido a la subjetividad, la pluralidad de sentidos, como señala Todorov en su *Teoría del símbolo*, es inevitable. Esto complica la comprensión del significado del mensaje. A ello se añade la forma, generalmente la disposición versal y el léxico, preciso para transmitir una imagen concreta. La forma es tremendamente importante en poesía, pues los términos empleados y las construcciones escogidas no son intercambiables por otras si se desea causar un determinado efecto en el lector. Yuri M. Lotman, en *Estructura del Texto Artístico*, considera perjudicial “inculcar al lector popular una idea falsa de la literatura como un procedimiento de exponer de un modo prolijo y embellecido lo mismo que se puede expresar de una manera sencilla y breve” (1982: 21)¹. La literatura, la poesía, no es mero embrollo y complicación lingüística, sino construcción artística, creación bella con el lenguaje.

En este sentido, a través de términos concretos se produce la experiencia estética, la cual no puede ser trasladada a otro léxico; el material que sirve para *decir* también permite expresar lo impreciso. La poesía es toda una unión de contrarios: empleo de las palabras exactas para plasmar lo inexacto. Es la belleza de la vaguedad² lo que consigue distanciar la poesía de la prosa precisa –por ejemplo, la

¹ Lotman trae a colación unas palabras de Tolstoi respecto a su obra *Ana Karenina*: «Si quisiera expresar en palabras todo lo que he querido decir con la novela, tendría que escribir desde un principio la novela que he escrito» (1982: 22). La forma es, por tanto, esencial en la creación literaria.

² «Vaguedad es [...] la falta de precisión en la designación de una palabra» (Escandell, 2007: 50). «Un

de una novela— y lo que la separa más todavía de la prosa rigurosa y exacta —como la de un artículo científico³—.

Sin embargo, esta dificultad que implica la poesía no escapa al lenguaje cotidiano. También ordinariamente los interlocutores están sometidos a toda una serie de factores que esconden segundas intenciones, manifiestan indeterminaciones, vaguedades o ambigüedades que ocultan el sentido real de un mensaje; sentido que el destinatario ha de inferir. Además, muchos de esos factores, como la comunicación no verbal —gestos, miradas, posturas, etc.—, la entonación o el modo de pronunciación, desaparecen en el formato escrito. La poesía, si bien puede resultar más compleja que la narrativa en un primer acercamiento lógico, no se distancia tanto de la comunicación ordinaria. No obstante, como bien apunta Acquaroni,

Ya el hecho de situar el poema al final de la unidad está revelándonos, en muchos casos, las dificultades que dicho material plantea al profesor para incorporarlo realmente en el desarrollo de la clase: el poema queda así relegado a una posición de cierre marginal, de ejercicio voluntario que generalmente y por motivos de tiempo para el cumplimiento de la programación no se llega a realizar nunca en clase (Naranjo Pita, 1999: 9).

Por otro lado, no se debe olvidar algunas de las cualidades netamente poéticas: la musicalidad, la rima, el ritmo y la brevedad. Los versos sencillos consiguen sellarse a la mente del lector, al tiempo que captan su afectividad y avivan sus emociones. La extensión reducida alienta al lector, impulsándolo a no cesar en su tarea, al tiempo que puede invitar a siguientes lecturas para lograr desentrañar el sentido del poema. Además, la aparición de figuras retóricas que dificultan la comprensión puede convertirse en una importante baza para el profesor con la que puede jugar a su favor: las metáforas, sinestesias, paralelismos, hipérbolos y demás recursos pueden enfocarse a través de competiciones para que cada alumno o grupo de alumnos se encargue de descifrarlos. De este modo, y casi como si de acertijos se tratase, la poesía puede incentivar el aprendizaje de una lengua extranjera y, en este caso, del español. El material poético puede, por tanto, avivar el interés de los estudiantes al tiempo que su sensibilidad. No obstante, el profesor ha de tener en consideración el nivel idiomático de los alumnos así como sus visiones del mundo (que, en muchos casos, conectan con la edad). No todos los poemas son igualmente válidos para todos los alumnos. Se deben emplear poemas con imágenes y metáforas de dificultad adecuada a la capacidad del estudiante, pues, de lo contrario, se dificultaría el aprendizaje sobremanera, al tiempo que llegarían sentimientos próximos al desánimo e incluso a la frustración.

término es vago cuando sus límites designativos son imprecisos» (Gutiérrez Ordóñez, 1996: 143).

³ No obstante, la ciencia se sirve en sus definiciones del lenguaje natural, cuyos términos son vagos en numerosas ocasiones, por lo que la precisión absoluta resulta inalcanzable.

En definitiva, y para responder las cuestiones planteadas al inicio, cambia nuestro modo de relacionarnos con la poesía. Cambia la frecuencia en la relación con ella y decrece el interés. A ello se suma la falta de “entrenamiento”, la escasa preparación que experimenta el estudiante para comprender la poesía, desentrañar metáforas e imágenes. Para entender un poema se necesita tiempo, reflexión, serenidad y, previamente, una mano experta que guíe al lector primerizo en la comprensión de un texto tan elaborado.

LECTURA COMPARTIDA

Ginés Aniorte se refiere a la “animación a la lectura de la poesía” a través de lecturas conjuntas que permitan al lector formarse, comprender el sentido que existe más allá del léxico expuesto y, así, disfrutar con él (Aniorte, 2008: 151). Porque se ama lo que se comprende y es preciso redescubrir aquello para lo que el ser humano está predispuesto: la expresión mediante ritmo, el verbo, el canto, la música. De modo más o menos natural, las canciones, las nanas y los juegos verbales suponen anzuelos para que el niño comience a formarse como futuro lector. Una lectura compartida entre niño y adulto mediante la cual este guíe la interpretación de aquel y le haga disfrutar tras la explicación puede resultar muy adecuada.

¿QUÉ LEER?

Entre la producción del poeta nicaragüense Félix Rubén García Sarmiento, conocido por todos como Rubén Darío, se hallan composiciones poéticas que impresionan tanto por su musicalidad como por sus imágenes. Los poemas de Darío pueden resultar útiles y adecuados para todos los niveles: en una escala de dificultad, se podrían colocar en la base composiciones iniciales del autor, como “Una lágrima” o “La fe”. Para un nivel intermedio, un poemario como *Prosas profanas* puede presentar ejemplos adecuados, del tipo “Sonatina”, con los archiconocidos versos *La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?/ Los suspiros se escapan de su boca de fresa*. En un nivel superior, *Cantos de Vida y Esperanza* con poemas como “Lo fatal” resultan bastante atractivos: *Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,/ y más la piedra dura, porque ésta ya no siente,/ pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente*.

A este respecto, brevemente, otros autores de procedencia hispanoamericana entre los que se pueden encontrar composiciones muy adecuadas para el público infantil y juvenil son:

- Gabriela Mistral, que trabajó como maestra en Chile, escribió poemas rítmi-

cos, alejados de complicados retoricismos, idóneos para los niños. Ediciones de La Torre editó en 1994 un volumen titulado *Gabriela Mistral para niños*, que incluye poemas y algunos textos en prosa de la autora seleccionados por Aurora Díaz Plaja. Un ejemplo es su composición “Todo es ronda”.

- Amado Nervo, poeta mexicano (1870-1919) autor de numerosas composiciones musicales de tono libertario como “El barquito de papel” o “La ardilla”, resulta también muy adecuado.
- El cubano José Martí (1853-1895) publicó cuatro números de una revista para niños: *La Edad de Oro*. Mondadori y, posteriormente, Cátedra, han editado los textos de Martí recogidos en ella, entre los que se hallan poemas, relatos, breves escritos de tono periodístico... La musicalidad de los textos de Martí, así como la altura poética de los mismos hace de esta obra un ejemplar muy interesante no sólo para niños, sino también para adultos.
- Rafael Pombo (escritor colombiano, 1833-1912) también cuenta en su obra poética con poemas sencillos, musicales, atrayentes para los niños: “Cutufato y su gato”, “El renacuajo paseador” o “Mirringa mirronga” son ejemplos de ello. El cuarto volumen de sus obras completas, *Fábulas y verdades*, se divide en partes: la primera recoge fábulas clásicas, traducciones libres de autores anglosajones, canciones, oraciones... la segunda, titulada *Cuentos pintados*, reúne relatos en verso, y la tercera, *Cuentos morales para niños formales*, contiene relatos en prosa y poemas humorísticos.

Todos los textos aludidos son adecuados para interesar al joven lector. El juego resulta un recurso idóneo con los más pequeños. La literatura y la poesía en general permite atender la vena sensible del alumno de manera que su yo más íntimo aflore para perfilar su identidad personal (Gómez Martín, 1993: 21). No obstante, si existe un modo adecuado de aproximar la poesía al público infantil y juvenil este es la lectura compartida.

MARGARITA

Entre el 27 de noviembre de 1907 y el 3 de abril de 1908, Rubén Darío escribe nueve poemas en Nicaragua. El que en este punto nos atañe fue escrito en Corinto, en la isla del Cardón, el 20 de marzo de 1908. Fue el publicado en el *Diario de Granada* el 29 de noviembre de 1908; texto tomado del diario habano *El Fíguro* (Arellano, 2008: 135) con el título “Cielo y mar. Poema (A Margarita Debayle)”. Asimismo, la composición se publicó en la revista madrileña *Blanco y Negro*, en *El Cojo Ilustrado* (tomo XVII) con el título “Cuento. A Margarita Debayle” y en el *Repertorio del Diario de El Salvador* (año XIII, nº 76) con título primigenio “Cielo y

mar” (Arellano, 2008: 136). El poema fue incluido en los libros *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* (1909) y en *Poema del otoño y otros poemas* (1910).

Su título ya hace referencia a la destinataria: Margarita Debayle Sacasa (León, Nicaragua, 4 de julio, 1900Lima, Perú, 19 de diciembre, 1983). Hija del doctor Louis Henri Debayle –quien fue médico de Rubén Darío– y de Casimira Sacasa –hija del presidente de Nicaragua Roberto Sacasa–. Ella misma llegó a confesar que su encuentro con Darío en la isla del Cardón, en la bahía de Corinto, fue un acontecimiento fundamental en su vida, pues este encuentro movió al poeta a crear dicha composición. Así lo manifestaría ya adulta e incluso lo dejaría escrito (Malavassi y Gutiérrez, 1988: 125-126). Margarita recitó el poema de memoria al menos en tres ocasiones: a los 51 años, a los 62 y a los 66. Antonio Oliver Belmás –aludiendo a la composición “A Margarita Debayle”– afirma: “Yo tuve la fortuna de oír recitarla maravillosamente a la propia Margarita en la recepción de despedida que me ofreció la Embajada de España en Managua en [enero de] 1963” (Oliver Belmás, 1989: 20). Finalmente, en el marco del centenario natal de Darío –enero de 1967– ella fue consagrada Musa oficial por el Presidente Lorenzo Guerrero, ceremonia que aprovechó para recitar espléndidamente, una vez más, “A Margarita Debayle”. Una grabación se conserva de este acontecimiento en el Museo y Archivo de León, Nicaragua. He aquí el poema (Darío, 1977: 374-376):

Dedicado a Margarita Debayle.

Margarita, está linda la mar,
y el viento
lleva esencia sutil de azahar;
yo siento
en el alma una alondra cantar;
tu acento.
Margarita, te voy a contar
un cuento.

Este era un rey que tenía
un palacio de diamantes,
una tienda hecha del día
y un rebaño de elefantes,

un kiosko de malaquita,
un gran manto de tisú,
y una gentil princesita,
tan bonita,
Margarita,
tan bonita como tú.

Una tarde la princesa
vio una estrella aparecer;
la princesa era traviesa
y la quiso ir a coger.

La quería para hacerla
decorar un prendedor,
con un verso y una perla,
una pluma y una flor.

Las princesas primorosas
se parecen mucho a ti:
Cortan lirios, cortan rosas,
cortan astros. Son así.

Pues se fue la niña bella,
bajo el cielo y sobre el mar,
a cortar la blanca estrella
que la hacía suspirar.

Y siguió camino arriba,
por la luna y más allá;
mas lo malo es que ella iba
sin permiso del papá.

Cuando estuvo ya de vuelta
de los parques del Señor,
se miraba toda envuelta
en un dulce resplandor.

Y el rey dijo: “¿Qué te has hecho?
Te he buscado y no te hallé;
y ¿qué tienes en el pecho,
que encendido se te ve?”

La princesa no mentía.
Y así, dijo la verdad:
“Fui a cortar la estrella mía
a la azul inmensidad”.

Y el rey clama: “¿No te he dicho
que el azul no hay que tocar?
¡Qué locura! ¡Qué capricho!
El Señor se va a enojar”.

Y dice ella: “No hubo intento:
yo me fui no sé por qué;
por las olas y en el viento
fui a la estrella y la corté”.

Y el papá dice enojado:
“Un castigo has de tener:
vuelve al cielo, y lo robado

vas ahora a devolver”.

La princesa se entristece
por su dulce flor de luz,
cuando entonces aparece
sonriendo el Buen Jesús.

Y así dice: “En mis campiñas
esa rosa le ofrecí:
son mis flores de las niñas
que al soñar piensan en mí”.

Viste el rey ropas brillantes,
y luego hace desfilar
cuatrocientos elefantes
a la orilla de la mar.

La princesita está bella,
pues ya tiene el prendedor,
en que lucen, con la estrella,
verso, perla, pluma y flor.

Margarita, está linda la mar,
y el viento
lleva esencia sutil de azahar:
tu aliento.

Ya que lejos de mí vas a estar
guarda, niña, un gentil pensamiento
al que un día te quiso contar
un cuento.

El poema se estructura en dos planos donde el primero enmarca el segundo. El primer nivel, que se puede calificar propiamente como poema, constituye la situación que va a dar lugar al cuento propiamente dicho. Está formado por la primera, penúltima y última estrofa, además de ciertos incisos perceptibles en la tercera estrofa y en la sexta. Formalmente, estas estrofas cuentan con variaciones métricas. Se encuentran versos de diez sílabas con versos de tres y cuatro.

En este primer nivel, el sujeto poético se dirige a una joven llamada Margarita. Ambos, seguramente, se encuentran próximos al mar –lo que remite al encuentro entre Darío y la joven Margarita Debayle en la Isla del Cardón– y es en esta situación donde el sujeto le relata un cuento en verso.

El segundo nivel de esta estructura es el cuento que el sujeto relata a la joven Margarita. Se trata de la historia de una princesa que sube al cielo para cortar una estrella y decorar su broche. Su padre se enfada, pues no le ha pedido permiso

y está dispuesto a castigarla hasta que Jesús aparece y le permite quedarse con la estrella. Formalmente, este cuento está escrito en cuartetos octosilábicos.

Se observa una exactitud métrica en el relato del cuento, en octosílabos, un verso considerado natural en la lengua española, frente a la variabilidad en el marco, más musical y propiamente poético, ajeno al relato.

¿POR QUÉ ES ESTE UN POEMA ADECUADO PARA EL PÚBLICO INFANTIL Y JUVENIL?

Su temática sencilla, a modo de cuento –con la introducción “Este era un rey...”– lo demuestra. La apuntada intrascendencia del poema lo ha hecho ser considerado un “juguete para niños” (Bowra, 1966: 25 [*ápu*d Arellano, 2008: 138]), con “cierta soltura en su intrascendencia” (Ruiz Barrionuevo, 2002 [*ápu*d Arellano, 2008: 138]). Sin embargo, más allá de esta aparente simpleza, Arellano (2008) descubre cierta complejidad en aspectos como el interés concedido a la posteridad⁴ y la propia conciencia del sujeto de considerarse un creador⁵.

El reducido catálogo de personajes propios del género cuento resultan muy apropiados también. La relación paterno-filial entre rey y princesa es fácilmente comprensible para el receptor infantil e incluso llega a identificarse en ella. La inclusión del elemento místico no dificulta la interiorización de la historia, pues la inocencia y la capacidad imaginativa de los niños no establecen fronteras.

La dosis de cierta intriga incluida en la trama incentiva asimismo el interés por el desarrollo de esta. La princesa escapa para cortar una estrella, el rey se enfada con ella y decide castigarla, ella se entristece. No se halla complejidad en las reacciones de los personajes, sucede un acontecimiento que produce una impresión lógica en cada uno de ellos. Este desarrollo sencillo también aviva la curiosidad del receptor por conocer el desenlace de la historia. La sencillez y la intriga resultan muy adecuados para conectar con el público joven. La introducción de diálogos (con las fórmulas “y el rey dijo”, “la princesa [...] dijo”, “y el rey clama”, “y

⁴ Este temor al olvido se revela en los versos finales del poema (Arellano, 2008: 138-139): «Ya que lejos de mí vas a estar,/ guarda, niña, un gentil pensamiento/ al que un día te quiso contar/ un cuento». Un pensamiento de alguien conocido puede salvar el cuerpo inerte y recuperar al ser desaparecido. El sujeto ruega a Margarita que le dedique un pensamiento para no ser olvidado; aunque la distancia los aleje, la memoria puede conectarlos.

⁵ Otro aspecto que señala Arellano (2008: 139) es la conciencia del poeta como un elemento conectado con la naturaleza. Se lee en los versos 3 y 4 de la primera estrofa: yo siento/ en el alma una alondra cantar. La identificación poeta-ave la concreta Darío en el ruiseñor y la alondra.

dice ella”) permiten al lector identificarse con el personaje, aproximarse a él de viva voz.

Otro aspecto que contribuye a su adecuación para el público joven es su marcada musicalidad a través de la rima consonante. El empleo del octosílabo, que con fluidez discurre para el lector, es bastante apropiado.

La hermosura del paisaje dibujado –belleza del mar, aroma floral del aire– y las frecuentes alusiones al brillo de sus componentes: el mar, el viento, el cielo, el palacio de diamantes transmiten una sensación plástica que contribuye a dibujar fácilmente un escenario en la imaginación del receptor. Se dibuja con sencillez el espacio en la mente del joven lector, se sitúa, se comprende y, a excepción de ciertos vocablos que puedan resultar ajenos –malaquita, tisú– el lector es capaz de entender completamente la historia introducida, es capaz de visualizarla y de disfrutarla.

En el mundo actual, dominado por la imagen, no se favorece la creatividad. Frente a una enseñanza modélica, es necesaria una educación creativa, que genere, con la que el niño pueda mostrar su capacidad inventiva y su originalidad (Gómez Martín, 1993: 17-18). Crear y no solamente recibir.

BIBLIOGRAFÍA

- ANIORTE, G. (2008): *Pensar en verso. Poesía para niños que leen con adultos, poesía para adultos que leen como niños*, texto de Ginés Anierte, Ilustraciones de Pepe Rodríguez, Murcia: Consejería de Educación, Formación y Empleo, Secretaría General, Servicio de Publicaciones y Estadísticas.
- ARELLANO, J. E. (2008): “A Margarita Debayle: en los 100 años de un apólogo memorable”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 37 [en línea], <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2877266>> [Consulta: 14/06/2016].
- COSERIU, E. (1987): “Acerca del sentido de la enseñanza de la lengua y la literatura”, en Simposio Innovación en la enseñanza de la lengua y la literatura, Madrid: Subdirección General de Formación del Profesorado.
- DARÍO, R. (1977): *Poesía*, prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Caracas: Ayacucho.
- GÓMEZ MARTÍN, FERNANDO E. (1993): *Didáctica de la poesía en la educación infantil y primaria. Guía práctica para la enseñanza de la lírica a los niños*, Argentina: Cincel.
- NARANJO PITA, M. (1999): *La poesía como instrumento didáctico en el aula de español como lengua extranjera*, Madrid: Edinumen.
- RUEDA BERNAO, M^a J. (1994): “Análisis de cuatro manuales para la enseñanza del español, lengua extranjera” [en línea], en ASELE, *Actas IV*, <

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/04/04_0195.pdf>
[Consulta: 20/8/2014].

SITMAN, R. e I. LERNER (1994): “Literatura hispanoamericana: herramienta de acercamiento cultural en la enseñanza del español como lengua extranjera”, en *Tendencias actuales en la enseñanza del español como lengua extranjera*, actas del V Congreso de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (ASELE), edición a cargo de Salvador Montesa Peydro y Pedro Gomis Blanco, Málaga: Centro Virtual Cervantes.

EDUARDO CHIRINOS DEMUESTRA QUE EXISTIÓ HOMERO

MARÍA JIMÉNEZ GARCERÁN

Universidad de Murcia

Resumen: Eduardo Chirinos (1960-2016) es un poeta peruano con aspiración de universal: sus referentes artísticos y literarios superan con creces las fronteras de su tierra natal, como él haría al trasladarse a los Estados Unidos. El objetivo de este trabajo es explorar una parte de sus acercamientos intertextuales, la poesía homérica y, en general, la literatura clásica. Tras una reseña sobre la vida y obra del autor, en este trabajo se estudia la presencia de la literatura clásica en su obra desde dos puntos de vista: el primero, por el peso

que la tradición ejerce sobre el poeta moderno y, el segundo, por las referencias más o menos explícitas que conforman homenajes poéticos a las obras de la antigüedad. Es precisamente esta diversidad de voces en torno a ciertos ejes temáticos y estructurales lo que hace de Chirinos un poeta original y que merece atención desde el punto de vista crítico y académico.

Palabras clave: Eduardo Chirinos, poesía, Homero, literatura peruana, literatura comparada



Abstract: Eduardo Chirinos (1960-2016) is a Peruvian poet with universal aspiration: his artistic and literary models exceed his homeland's borders. The aim of this work is exploring a part of his literary approach, Homeric poetry and, generally, classic literature. After some notes about Chirinos' life and works, this work studies classic literature presence, according to two points of view: in the first place, the

importance of tradition in Chirinos' poetry; in second place, explicit and implicit references and homage to Homer's works. That diversity is precisely what makes Chirinos an original poet, who merits attention from critical and academic fields.

Keywords: Eduardo Chirinos, poetry, Homer, peruvian literature, comparative literature

INTRODUCCIÓN

Ricardo Reis, el heterónimo más clásico de Fernando Pessoa, decía que “en el poema más pequeño de un poeta debe haber algo en que se note que existió Homero”. Lo que me seduce de esa frase no es su defensa del conocimiento como condición necesaria para comprender un poema. Lo que me seduce es su apuesta por la originalidad. Un poema —si es realmente original— sabrá conducir a sus lectores hasta el origen mismo de la tradición literaria. Un poema es siempre el punto de partida de una tradición, nunca su punto de llegada (Chirinos, 2012a: 69).

Es la voz de Eduardo Chirinos en *Anuario mínimo*, una especie de biografía poética donde recoge una serie de experiencias significantes en su vida y su poesía. El objetivo de este trabajo no es otro que el que se presenta en el fragmento citado: llegar a la tradición literaria, en este caso la de los poemas homéricos, a través de Chirinos. Las características de su poesía permiten, en efecto, recorrer libro a libro una extensa biblioteca en la que, junto a Homero, están otros muchos grandes escritores —también músicos, pintores...— de todos los tiempos. Puesto que sería demasiado ambicioso para un trabajo de esta extensión buscar las referencias homéricas en la obra completa de Eduardo Chirinos (que, por cierto, es difícil conseguir desde España), usaremos como corpus su antología personal, *Catálogo de las naves (1978-2012)*, donde el propio poeta recopila sus versos imprescindibles.

Después de un resumen de su vida y su obra, en este trabajo se pueden ver las distintas formas que la literatura toma en los versos del poeta peruano y, a continuación, un análisis de las influencias de la épica homérica en su poesía: desde las apariciones de la figura mitificada de su autor hasta las de sus personajes. En cualquier caso, no será necesario un comentario demasiado amplio para percatarnos del respeto que Chirinos tuvo siempre por la tradición. Sirva este trabajo, además,

para dar a conocer a Eduardo Chirinos. Se trata de un autor que, aunque ya ha sido valorado por la crítica, está aún empezando a ser objeto de tratamiento académico. ¿Qué mejor acercamiento a un autor contemporáneo que el que lo acerca al más antiguo de nuestros poetas? Comprobar que en sus versos está Homero incluye su obra en la amplia tradición literaria que este encabeza. Espero que las páginas que siguen, que mientras se escribieron pasaron de ser regalo a ser homenaje, alcancen todos estos objetivos.

1. EDUARDO CHIRINOS Y SU BIBLIOTECA

Eduardo Chirinos Arrieta fue un poeta y profesor peruano, fallecido recientemente. Trabajó como profesor de Lengua y Literatura españolas en la Universidad de Montana. Algunos de sus poemas han sido traducidos al inglés, francés, portugués, alemán y griego (Oviedo, 2008: 651). Además de poesía, ha publicado antologías, crítica literaria, obras misceláneas y literatura infantil. En los últimos años, se ha ido haciendo un hueco en antologías de la poesía peruana y en historias de la literatura, por lo que se le considera el poeta más prolífico de su época. Generalmente se le incluye como parte de la llamada Generación de los 80, pero el propio Chirinos (apud Gazzolo, 2014: 27) reconoció que, en el caso de señalarlos como grupo, este estaría marcado por la diversidad: “cuando se habla de los poetas del ochenta resulta complicado y hasta excesivo hablar de ‘generación’ (siempre es excesivo hablar de “generaciones”)”; añade lo siguiente:

La impaciencia con la que deseamos entrar al paraíso de la juventud quienes fuimos niños en los sesenta, se estrelló con la muerte de las utopías, y tuvimos que conformarnos con tristes migajas que ni siquiera servían de consuelo. Esas migajas fueron la materia de la que estaban hechos nuestros poemas: con ellas tuvimos que arreglárnoslas, cada uno como pudo, dando lugar a la dispersión discursiva que hace tan difícil (y tan inútil) definirnos como generación.

Chirinos nació en Lima en 1960, en el seno de una familia numerosa que nada tenía que ver con la literatura (“Eduardo Chirinos y su opción...”, 2014). Aunque desde niño estuviera interesado ya por la mitología, la geografía, la historia y los libros (Hinojosa, 2012), no se percató de su vocación literaria hasta años más tarde. Fue su hermana la primera que lo reconoció como poeta cuando usó un poema suyo para un ejercicio de clase y la maestra lo alabó ante el asombro de todos (Cadavid, 2013). Ingresó en la Universidad Católica en 1978, una época de gran ebullición intelectual. Durante esos años conoció a los escritores que la crítica situaría después, a su lado, en la Generación de los 80. Obtuvo la licenciatura en Lingüística y Literatura con una tesis sobre Jorge Eduardo Eielson (Oviedo, 2008: 651).

Su primera obra publicada es la recopilación de algunos poemas que tenía

dispersos y que, como conjunto, no tenían un tono definido, así que se podían adscribir a varias voces poéticas diferentes, al modo de los heterónimos de Fernando Pessoa. Así, los *Cuadernos de Horacio Morell* (Lima, 1981) nacieron sin el amparo de la firma del autor, como la edición de los escritos de un poeta que se suicidó a los diecinueve años (“Eduardo Chirinos y su opción...”, 2014). Junto a la atribución a un apócrifo, encontramos otros juegos borgianos en el libro; por ejemplo, mezcla datos ficticios con otros reales, como la referencia a escritores como Emilio Adolfo Westphalen y Javier Sologuren. En los años siguientes aparecen *Crónicas de un ocioso* (1983) y *Archivo de huellas digitales* (1985). En 1986 se le concede una beca del instituto de Cooperación Iberoamericana, con la que permanece en España hasta 1987. Su relación editorial con nuestro país comienza cuando publica aquí *Sermón sobre la muerte* (1986) y *Rituales del conocimiento y del sueño* (1986). Cuando vuelve a Perú empieza a trabajar como periodista cultural en el diario *La República* y en la revista *Meridiano de Lima* (Oviedo, 2008: 651). También trabaja como profesor de literatura en la Universidad Católica de Lima. Durante los siguientes años aparecen *El libro de los encuentros* (1988), *Canciones del herrero del arca* (1989) y *Recuerda, cuerpo...* (1991).

Dos años después, en 1993, marcharía a los Estados Unidos junto a Jannine, su esposa, con el objetivo de continuar sus estudios en la universidad de Rutgers, Nueva Jersey. Allí se doctoró con una tesis sobre el silencio en la poesía hispanoamericana, *La morada del silencio* (Almenara, 2014). Ya en el país norteamericano, donde residió desde entonces, publica *El equilibrista de Bayard Street*. Según Guichard (2012), el título “nos remite a un equilibrio personal”, y añade que “también a la idea de equilibrio entre diferentes fidelidades literarias [...]. Entre diferentes territorios y formas de vida (Perú y Estados Unidos [...]). Entre el pasado y el presente, el movimiento y la permanencia”. Sus siguientes publicaciones serían *Abece-dario del agua* (2000), *Breve historia de la música* (2001), *Escrito en Missoula* (2003), *No tengo ruiseñores en el dedo* (2006) y *Catorce formas de melancolía* (2009).

En 2010 publica *Mientras el lobo está*, libro con el que recibe el XII Premio Internacional de Poesía Generación del 27. El mismo año aparece *Humo de incendios lejanos*, un poemario que mezcla lo académico con lo popular y con un estilo lúdico. El poeta colombiano Ramón Cote (2010) sostiene que el siguiente libro, *Humo de incendios lejanos*, publicado también en 2010, es el libro más personal del autor: “pareciera como si el autor hubiera querido inventar un nuevo pentagrama para su poesía, donde la abrupta interrupción de los versos, donde la falta premeditada de puntuación le permite entrar a otro reino que la propia poesía le tenía deparado”. Dos años después aparece *Anuario mínimo*, una suerte de autobiografía fragmentaria de la que hemos extraído la cita inicial del trabajo. En 2013 encontramos un libro con el que el autor pretende devolver la voz a los animales de la tradición fabulística, *Treinta y cinco lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)*; cada poema es el monólogo dramático de un animal (Cadavid, 2013). Chirinos añade: “es un ejercicio de humildad originado a partir de un proceso personal que viví al estar enfermo, pues detecto que hay algo de nosotros que se quiere quedar

al morir, un impulso que es básicamente animal” (“Une Eduardo Chirinos el mundo biológico...”, 2005). *Fragmentos para incendiar la quimera* y *Medicinas para quebrantamientos del halcón* se publican en 2014. El primero consiste en una serie de poemas en prosa escritos partiendo de determinadas obras pictóricas que el autor posee; el segundo está muy marcado por la enfermedad que acabó llevándose a Eduardo.

En 2015 apareció el último libro publicado en vida del autor, *Siete días para la eternidad*, un homenaje al poeta griego Odysseas Elytis, según dicta el subtítulo. El pasado miércoles 17 de febrero de 2016 nos sorprendía la muerte de Eduardo. Al parecer, el cáncer de estómago que creíamos curado había resurgido hasta acabar con la vida del poeta. La editorial Point Des Lunettes nos ha informado de que está preparando, para el 12 de abril, la presentación de su último poemario, *Harmonices Mundi*, en la Universidad de Salamanca.

Luis Arturo Guichard (2012: 135-136) ve dos partes muy diferenciadas en su obra poética. Según él, los libros de la primera parte “tienen todos una dicción más contenida, más “clásica”, si se quiere. No en vano Ramón Cote Baraibar, en una antología profética, dijo que Chirinos era, hacia principios de los noventa, el más “clásico” de un entonces emergente grupo de poetas hispanoamericanos¹”. De la segunda parte dice que es “es más libre, más dispuesta a dialogar con las vanguardias históricas y con las numerosas ramificaciones que éstas tuvieron (y tienen) en Hispanoamérica”. A pesar de estas líneas generales, se suele decir que la característica principal de la poesía de Chirinos es el eclecticismo, hasta tal punto que Carlos M. Sotomayor (2006) dijo en una ocasión que una peculiaridad de su poesía era el “juego de máscaras” que imponía. Octavio Pineda añade una característica muy señalada también por la crítica, la adhesión a la estética culturalista, y matiza: “un culturalismo que, en su caso, está alejado del concepto de erudición, puesto que consiste en crear un entramado de referencias culturales, históricas, literarias, e incluso zoológicas, para promover una intertextualidad integradora y un diálogo con varias tradiciones, construyendo así su propia tradición” (Pineda, 2014: 33). Ese culturalismo es la clave que posibilita este trabajo, pues en la obra de Eduardo Chirinos abundan las referencias, homenajes, convergencias... con autores y obras de todas las épocas. De hecho, podríamos decir que Chirinos es uno de esos poetas en los que se encuentra todo lo que se busca.

2. LA TRADICIÓN LITERARIA: EN EL TEXTO Y EN EL PRETEXTO

Los elementos de la tradición toman en los versos de Chirinos formas diver-

¹ Prólogo a *Diez de ultramar. Presentación de la joven poesía latinoamericana*, Visor, Madrid, 1992. La referencia es de Guichard.

sas: podemos encontrarlos desde como títulos y otros paratextos hasta en la propia estructura de algunos poemas. Así, en las páginas de su antología personal *Catálogo de las naves* (2012b), hallamos la cita de algunos versos de Aleixandre (Chirinos, 2012b: 143), referencias a poetas como Hölderlin o Pessoa (Chirinos, 2012b: 9), un homenaje a Rubén Darío (Chirinos, 2012b: 316), otro a Garcilaso de la Vega (Chirinos, 2012b: 190) algunos personajes de Shakespeare (Chirinos, 2012b: 117, 307), recuerdos de los versos de Vallejo (Chirinos, 2012b: 115) o de Juan Ramón Jiménez (Chirinos, 2012b: 187)... y tantos más (Borges, Sartre, Dante, Pedro Salinas, Fray Luis de León, Huidobro, Lope de Vega... y muchos otros que yo no conocía hasta ahora) que sería imposible citarlos aquí a todos. Hay ocasiones en las que un solo verso ajeno (Chirinos, 2012b: 111) o la visita a algún lugar relacionado con el poeta al que homenajea (como la tumba de Pedro Salinas; Chirinos, 2012b: 173) dan lugar al desarrollo de todo un poema. En cualquiera de estos casos, a través de los versos de Eduardo Chirinos accedemos a una amplia y variada biblioteca que nos muestra la tradición desde un punto de vista lúdico y curioso.

En el caso de la tradición de época clásica, nos encontramos con que el acercamiento más básico que a ella hace el poeta peruano es mediante la forma. Sus poemas tienen algo de épica cuando usa un verso largo, más o menos regular y de tono casi narrativo. También en cuanto al contenido se acerca a menudo a los poemas homéricos: apenas hay en su poesía un tratamiento explícito del amor, que en muchas ocasiones va unido al tema de la creación poética, mientras que sí podemos señalar el ensalzamiento de los valores tradicionales. Por ejemplo, se pregunta *ubi sunt* los poetas clásicos en su poema introductorio a *Archivo de huellas digitales* (Chirinos, 2012b: 59):

Se desmorona la pared en la que antaño se escribieran poemas
tan hermosos.

El polvo disputa su reino con las aguas,
la oruga se convierte en mariposa, en populla invidente ante la luz.

Homero, Ovidio, Dante, ¿qué se hicieron?,

un manojo de papeles que archivamos como huellas digitales,
viejas citas que guardan un museo como fieras leones disecados.

Ah, pero la muerte sacude la raíz del nacimiento y las palabras
se suman al lento transcurrir de nuestra sangre;

¿acaso en Garcilaso no hallamos las huellas de Virgilio?,

¿acaso en Virgilio no hallamos las huellas de Teócrito?

Así es la historia.

De esa leche nos amamantamos,

de ese útero habremos de salir para tornar alguna vez en busca de refugio.

Se desmorona la pared en la que antaño se escriberan poemas tan hermosos.
El polvo se mezcla con las aguas, la polilla
se deshace al contacto con la luz y nuestros ojos
recuerda temblando una visión:
¿Es allí donde hemos de mirar?

Sirva este poema para entender cómo Chirinos entiende la tradición y cómo pretende insertarse en ella acogiendo las huellas de aquellos que estuvieron antes que él: “No somos nunca quienes somos. Detrás/ de nuestros gestos otras caras asoman (Chirinos, 2012b: 264)”, reconoce en otra ocasión. De esta forma, su poesía se convierte en una sinfonía donde “hace mucho ruido (Chirinos, 2012b: 269)” el conjunto de voces que extrae de los libros. Entre aquellos cuya voz se oye más fuerte debemos destacar, junto a Homero, a Horacio. A su vida dedica un poema extenso titulado “El mejor de los poemas de Roma”, de *El libro de los encuentros*, donde combina las referencias a la vida de Horacio con otras a su obra literaria (Chirinos, 2012b: 88-89). A un fragmento de la *Epístola a los pisones* se refiere en el poema “Ridiculus mus. Epístola a Quinto Horacio Flaco” (Chirinos, 2012b: 27), y a su épedo *Beatus ille* en un poema de igual nombre (Chirinos, 2012b: 21). El poeta siente nostalgia por los tiempos anteriores de la poesía pero, aunque ve los cambios en la literatura como una muestra del *envejecimiento* del mundo, nota que los temas siguen siendo los mismos (Chirinos, 2012b: 309):

El mundo envejece.
Los viejos poetas cantaron las flores,
los rayos del sol, las hojas secas, el ardor
siempre vivo de la nieve
Pero un día
decidieron callar. O cantar otras cosas:
el rubor de tus mejillas, el dolor
de los placeres, la hondura del silencio.
La máquina absurda y ciega de la historia.
Y el mundo envejece. Mira las flores,
los rayos del sol, las hojas secas, la nieve.

Fruto de esta nostalgia es también el uso de figuras mitológicas como símbolos universales del desconocimiento del devenir (Edipo en “Nocturno”; Chirinos,

2012b: 106), o de la ayuda para salir de situaciones complicadas (el hilo de Ariadna en “Biografía de una noche cualquiera”; Chirinos, 2012b: 84). También resultado de todo el proceso por el cual Chirinos muestra los andamios de nuestra tradición literaria es el homenaje que en muchos de sus versos hace a la figura del poeta homérico y a su obra, elementos de los que nos ocupamos a continuación.

3. SE NOTA QUE EXISTIÓ HOMERO

Para hablar de la presencia de Homero en la poesía de Eduardo Chirinos debemos partir de su propia concepción de su obra, tal y como la reúne, seleccionada, en *Catálogo de las naves* (2012b). Como explicita en el título y después en el prólogo, pasado el tiempo, ve sus libros como vería Homero las naves aqueas, que por una u otra causa describió en el conocidísimo fragmento del canto II de la *Ilíada* (Homero, 2010: 116-126). Así habla Chirinos del catálogo homérico:

En el Libro Segundo de *La Ilíada*, el poeta incluye un extenso catálogo que registra las naves que las ciudades aqueas enviaron como contribución a la guerra de Troya. No podemos saber si la ardua morosidad de ese catálogo (ocupa 486 versos en la versión inglesa de Pope) respondió a consideraciones políticas que recomendaban enaltecer las ciudades aliadas. Tal vez se trataba de la necesidad de halagar a un auditorio cada vez más exigente y vasto, o de un remanso retórico que aliviara al poeta de la enorme concentración mental desplegada. A estas consideraciones se podría añadir otra más desinteresada: la de perpetuar en la memoria aquellas ciudades que de otro modo hubieran sido castigadas por el olvido. Me gustaría pensar que Homero sabía íntimamente que era necesario sacrificar las miserias de su biografía para que los héroes y ciudades de su catálogo pudieran sobrevivir a los complejos laberintos de sangre, a los caprichosos e insondables designios de los dioses, a la rueda de la fortuna que edifica y fortalece imperios para hundirlos y desbaratarlos después.

A su modo, este libro es también un catálogo de las naves. Sus páginas ofrecen un balance de poco más de treinta años dedicados a la más inocente de las ocupaciones, como la llamaba Hölderlin sin ninguna ironía.

En esa declaración de intenciones es muy significativo que esté el poeta homérico. En efecto, Homero, en los versos de Chirinos, no solo representa a toda la tradición —como en la cita de Pessoa que abre este trabajo—, sino que toma forma propia tanto como figura mitificada como por las referencias de diferente extensión que pueblan la obra poética del autor peruano. En primer lugar podemos hablar de cómo la figura de Homero, o comoquiera que se llamara el escritor-

compilador de la *Ilíada* y la *Odisea*, aparece como viene siendo habitual, como poeta ciego. Como ejemplo podemos citar los últimos versos de la tercera sección de “Poema escrito el domingo de Pascua”, que cierra el *Catálogo de las naves* (Chirinos, 2012b: 343-345):

El círculo de
la muerte que atraviesa el círculo de la vida
y lo parte en dos como el Mar Rojo, como los
senos de la mujer que danza, como sus ojos
donde surcan los trirremes de Homero. Ayer
leí algo sobre Homero. “El encrespado mar
color de vino”, solía repetir en sus poemas.
Ese mar anuncia la sangre de nuestros
antepasados, la trágica destrucción de los
trirremes. ¿Pero acaso Homero confundía
los colores? Tal vez los colores confundían
a Homero. Pero algo dicen que era poeta,
por algo dicen que era ciego.

Se refiere Chirinos a un epíteto habitual en la épica homérica, que a veces se traduce como “mar color de vino” pero que, según Pierre Carlier (1999: 11) se refiere a “mar vinoso” en tanto “mar espumoso”, que espuma como el vino que se acaba de verter en una crátera”. A lo largo de la antología encontramos otras referencias breves a Homero, como en “El centinela”: “Homero versifica en la metralleta./ Su treno estremece los muros,/ rezuma el olor que atormenta a los soldados vencidos (Chirinos, 2012b: 147)”.

Para adentrarnos ya en las referencias del poeta peruano a los poemas homéricos podemos empezar con un recuerdo al principio de la *Ilíada*. El clásico “La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles (Homero, 1991: 103)” pasa a Chirinos en tono acusativo hacia la inspiración poética, *odiosa* cuando falta: “Canta odiosa di algo ayúdame no te hagas la desententida/ sé que estás allí merodeando entre mis libros arrojándome palabras/ de otros burlándote de mi mal disimulada impaciencia (Chirinos, 2012b: 194)” y sigue un poema extenso, por entero dirigido a la *odiosa* inspiración poética. Son muchas las ocasiones en que los personajes homéricos aparecen así, de forma breve. Por ejemplo, en el siguiente fragmento (Chirinos, 2012b: 67), cita a Leucotea, la ninfa marina que lo rescata cuando naufraga por culpa de la balsa que le había dado Calipso al dejarlo partir. Ella le aconseja que abandone la balsa y se ponga el velo que le entrega bajo el pecho y no lo soltara hasta llegar a tierra (Homero, 2005: 142). En el poema de Chirinos, junto a la tradición homérica, encontramos la bíblica (Lot) y la mitológica (Urano):

(La mujer de Lot convertida en estatua de sal,
los genitales de Urano flotando entre las olas.
Fue su hijo quien los arrojó al mar, como Ulises el velo de Leucotea,
la ninfa de hermosos pies al rescatarlo del naufragio).

En otro momento, los héroes homéricos encabezan una enumeración de protagonistas literarios de la antigüedad (Chirinos, 2012b: 149-150):

Fui Aquiles quien mató a diez mil troyanos y lloró de piedad ante el
viejo Príamo. Fui Odiseo escuchando su historia en el palacio
de Alcínoo. Fui Simbad y una moneda arde aún en la palma de mi mano. Fui Sigfrido [...]

Con respecto a la *Ilíada*, se refiere a la escena en la que Aquiles, que no se siente reconfortado tampoco matando a Héctor, habla con el anciano Príamo y finalmente permite que se lleven el cadáver, al final del canto XXIV (Homero, 1991: 598-604). De la *Odisea* nombra los momentos en que Ulises, mientras está en el palacio de Alcínoo, cuenta su propia historia a lo largo de cuatro cantos (Homero, 2005: 196-276). Por otro lado, y junto a estas referencias breves, podemos citar el poema 11 de *Catorce formas de melancolía* (Chirinos, 2012b: 307). Se trata de una albada que recoge escenas literarias de varias épocas. De Homero, cita los amores de Helena y Paris, motivo de la guerra de Troya que está como marco contextual tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea*:

La página donde Beatriz muere cada
noche. Los pechos de Helena en las
manos de Paris. El pañuelo envenenado

de Desdémona. El canto de la alondra.
Los atardeceres de Ovidio en Tomi.
Las mañanas sin luz del prisionero.

La noche que se va sin decir nada.

En adelante analizaremos algunos poemas dedicados por entero a personajes o hechos relacionados con la obra homérica.

Habla Tiresias

El adivino Tiresias es protagonista de este poema que aparece en *Rituales del conocimiento y del sueño*. Chirinos recoge las circunstancias que rodean su mito: que, por ver a Minerva desnuda mientras se bañaba, quedó ciego y que, por separar a dos serpientes que estaban copulando, fue mujer durante un tiempo. Tiresias aparece en la *Odisea* durante el descenso de Ulises al Hades. Allí se encuentran y el adivino pronostica la vuelta de Ulises a Ítaca (Homero, 2005: 241-243). El poema de Eduardo Chirinos (2012b: 110) es un monólogo dramático donde Tiresias se muestra como adivino, aunque no hace referencia a Ulises ni a la obra homérica:

Soy Tiresias, a quien llaman Adivino,
aquel que golpeara una noche a la Serpiente
para luego convertirse en mujer. Soy Tiresias
el vidente, a quien llaman Hijo de la Noche,
Dicen que mi mayor virtud es la prudencia.
No lo niego,
La noche me enseñó a revelar lo necesario
y callar el destino que angustia y atormenta al hombre.

Máscara de Nadie

Sí es un claro homenaje al protagonista de la *Odisea* este otro poema, del mismo libro, que nos recuerda el episodio del cíclope Polifemo y cómo Ulises y sus compañeros se libran de él mediante las estratagemas del héroe, que entonces dice llamarse “Nadie”. Este fragmento aparece en la *Odisea* durante el relato de sus hazañas que hace Ulises en el palacio de Alcínoo: “Cíclope, ¿me preguntas mi ilustre nombre? Pues voy a decírtelo. Mi nombre es Nadie. Nadie me llaman siempre mi madre, mi padre y todos mis camaradas” (Homero, 2005: 209). Mediante esa máscara de Nadie, el poeta se identifica con Ulises y se dirige a él en un momento de desesperanza. En su discurso, recuerda algunos episodios de la *Odisea* (Chirinos, 2012b: 111-112):

Ahí, va nuestro carro, Nadie, despeñándose al abismo,
trazando su flama en la pureza del aire;
ahí nuestra lanza que el tiempo ha oxidado,
la vieja fotografía de Penélope con su aguja de hueso. [...]
Ahí nuestros amigos, Nadie, hermosos como reos marchando
hacia el patíbulo.
¿Reconoces a Diómedes, domador de caballos?
¿A Paris, por quien suspiraban las vendedoras de pan?

¿A Cleóbulo, a quien amaste como al mejor de tus alumnos?

Tampoco sé hacia dónde se dirigen. Marchan en círculo

y desaparecen como aves al menor estampido.

Ithaca

A la patria de Ulises también dedica Chirinos un poema, en *El equilibrista de Bayard Street* (Chirinos, 2012b: 160). El poeta se ve como un viajero que, al contrario que Ulises, no va a Ítaca sino que procede de ahí. En ese sentido, su poesía estaría inspirada por la *nostalgia* de la tradición, representada por Homero.

Cuando en el futuro te pregunten
de dónde has venido
no dudes en responder “de Ithaca”. Tú vienes
de donde todos van. Sin Penélope
ni Argos ni Telémacos, tu viaje ha sido
plácido y largo, lo sé, aunque no tienes
ocasión ni forma de decirlo, sólo el llanto
o el ténue balbuceo: ojos enormes
para capturar el mundo
y tres o cuatro sílabas: aquellas que hemos olvidado.
Es esa nostalgia la que me mueve, por ella
he viajdo a muchos sitios, por ella
no he llegado a ninguna parte. Tú gateas
como el monarca en su reino
y ni siquiera eres esclavo de tus necesidades.
He viajado para serte.

Es primavera, pero la nieve aún cae en Ithaca
a miles de kilómetros de los desiertos del Perú.

Las sirenas y el mar

El mar es uno de los grandes símbolos de la poesía de Chirinos. A menudo aparece relacionado con el silencio, signo de salud, o con la emanación poética causada por la inspiración. Relacionadas con el mar están las sirenas, conocidas por

el episodio relatado en el capítulo XII de la *Odisea* (Homero, 2005: 265-167). Hasta cuatro poemas de la antología de Eduardo Chirinos están dedicados a estas criaturas mitológicas. El más destacable es “Para evitar la música de las sirenas. Esbozo para una poética del mar (Chirinos, 2012b: 62-63)”, donde, en efecto, traza toda una teoría sobre las posibilidades poéticas del mar. Parece defender que “un poeta oscuro será siempre más valioso/ que cien héroes muertos, no lo olvides”, así que el poeta debe evitar *la música de las sirenas*, las metáforas fáciles y gastadas por la tradición. Sin embargo, solo leyendo unos cuantos poemas de Chirinos nos damos cuenta de lo que confirma al final del poema: los más grandes hablaron del mar y son recordados. Los ecos de las coplas de Manrique, la mitología, la historia de Ulises y una anécdota infantil completan este poema para hacer de él una muy buena muestra de cómo es la poesía de Chirinos: llena de referencias, irónica, lúdica.

Has de saber ante todo

que la poesía nos conduce a desconfiar del mar.

El mar es fuente de metáforas fáciles: muerte y nacimiento

conviven en sus aguas,

del mar nace la vida y nuestras vidas

son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir.

Peligroso bañarse entre sus aguas y aún mojarse las manos o los pies;

el mar seduce, su canto arrulla y nos ofrece salmos de gloria,

la música de las sirenas.

Pero no es conveniente la gloria: un poeta oscuro será siempre más valioso

que cien héroes muertos, no lo olvides. [...]

Pero son los niños quienes realmente saben del mar.

Ellos refuerzan sus castillos de arena con murallas de arena

y temen el advenimiento de las aguas.

Que sea parecido tu temor, conserva siempre más cuidado:

una ojeada es peligrosa, un brevísimo baño y estarás perdido.

Egeo cedió y fue un ahogado ilustre.

Odiseo lo supo y arriesgó su vida por caer en tentación

mas tú no caigas.

Hoy día pocos recuerdan su memoria

y un poeta oscuro siempre será más valioso que cien héroes muertos,

no lo olvides.

En “Sueño con sirenas (Chirinos, 2012b: 171)”, el poeta se identifica ya to-

talmente con Ulises cuando describe cómo resistió la tentación de las sirenas. A ellas las identifica con una especie de *femme fatale* para recrear la experiencia amorosa al tiempo que la literaria:

Yo también he cerrado los ojos,
he soportado el correaje que me ataba al palo mayor
pero no pude evitar su perfume de alas negras,
su armonioso canto que enceguece el alma.
Porque quise zafarme.
Contra mi terca voluntad quise zafarme y conocer el vértigo que produce la caída,
la insaciable ficción del deseo.
Debo recordar que su cabello era largo y engañoso como una red,
que en sus ojos brillaba una dulce maldad, que su boca
sólo podía conducirme a la desesperación o al desastre.
Pero su voz era música para mis oídos
y sus manos —las tenebrosas alas que fueron—
buscaron con ardor enlazarse con las mías.
Jamás la tuve mas que en sueños.
A veces veo su cola asomando a la superficie
y escucho esa risa burlona que nunca pude comprender.
Entonces me armo de valor y nado a su isla;
allí retozan los cadáveres,
luego se esfuman o transforman en arena.
Ella cubría el mundo con los ojos y me borró con la mirada.
Ahora sólo deseo despertarme.

Una versión más breve del tema encontramos en “Ojos de sirena (Chirinos, 2012b: 161)”, donde el poeta identifica al buitre con los amenazantes sirenas: “Veo con alivio al buitre que se acerca, amenazante y sin miedo./ Antes de morir veo en sus ojos/ los tristes ojos de una hermosísima sirena”. También breve es el primer fragmento de “Coloquio de los animales (Chirinos, 2012b: 132)”, titulado “Las sirenas y el viejo”, cuyo protagonista, el viejo, obstinado, se mantiene atado al mástil para oír a las sirenas, que murieron en el diluvio. En estos dos últimos poemas, Chirinos toma la imagen clásica de la sirena —mitad ave, mitad mujer— y la combina en ocasiones con la contemporánea.

Cassandra, hija de Príamo

La virtud profética de Casandra, como señala Óscar Martínez García en su edición de la *Iliada*, no aparece expresada en Homero (2010: 701). El personaje aparece solo citado en algunos versos, tanto de la *Iliada* como de la *Odisea*, aunque no recibe un tratamiento amplio. Se trata de un personaje marginal de la obra Homérica que sí tiene un rol fundamental en, por ejemplo, la *Orestíada*, de donde Chirinos extraería sus atributos. Sin embargo, lo incluyo en este trabajo porque toma bastante presencia en la poesía de Chirinos. A esta hija de Príamo, rey de Troya, dedica el poeta, al menos, tres poemas. El primero, “Monólogo de Casandra”, de *Rituales del conocimiento y del sueño* recrea el mito de Casandra, su poder adivinatorio y su condena a no ser creída. Así termina su monólogo: “Nadie me creerá entonces,/ pero nada me habrá impedido decir esta triste verdad (Chirinos, 2012b: 109)”. El segundo poema dedicado a Casandra es el inspirado por una danza escrita en la *Orchésographie d’Arbeau* (1596), un tratado de danza francés. El poema de Chirinos (2001: 18), que recoge la estructura musical pregunta-respuesta de la canción, retoma ese último verso y da una nueva forma al mito clásico:

Si nadie contempla los astros
cuando escucha tu voz

Si nadie
observa el futuro
cuando lo miran tus ojos

Búscame

Aunque sea con serpientes
Búscame

Y dime al oído tu triste verdad

El tercer poema que Chirinos dedica a Casandra está incluido en *No tengo ruseñores en el dedo* y se titula “Ojos ciegos de ver”: “La noche/ trae su claridad, el día nos la niega./ Así es siempre, ¿no, Casandra? (Chirinos, 2012b: 271).

CONCLUSIONES

Como hemos comprobado a lo largo de estas páginas, Homero está en los

versos de Chirinos como están tantos otros que le siguieron. Sin embargo, toma el poeta ciego un lugar especial como padre de la tradición literaria occidental: él y sus héroes son los que encabezan las enumeraciones de miembros de la tradición. El poeta y los héroes homéricos aparecen a menudo en temas que no son de los más conocidos: un epíteto, un personaje secundario... Pero sobre todo, Eduardo Chirinos usa los motivos más citados de la obra homérica: Ulises y el cíclope Polifemo, las sirenas... porque, como muestran una imagen prototípica, sirven al poeta para identificarse con ellos.

La diversidad de voces de todas las épocas que se combinan en la de Chirinos hace de él un poeta original, aunque parezca una contradicción. Por encima de todas las variaciones de su obra —hemos citado poemas de forma y tono muy diferentes entre sí— permanece una constante en la poesía de Chirinos: su hospitalidad —por cierto, también característica de la literatura clásica— con todos aquellos que dejaron su huella por escrito. Por esto, Chirinos emerge como objeto ideal de trabajos basados en la comparación, como este: en él podemos encontrar artistas de todas las artes, muchos desconocidos para la mayoría. De hecho, en otras ocasiones, hemos tenido la oportunidad de relacionarlo con la historia de la música, con la fábula latina, con los poetas peruanos del siglo XX... Digamos por él todo aquello que le quedó por decir el pasado 17 de febrero.

BIBLIOGRAFÍA

- “Eduardo Chirinos y su opción por la literatura” (2014) [Video]. *Diálogos del tío Lino*. [en línea], (parte 1) <https://www.youtube.com/watch?v=BcU2xQ7BPpA>; (parte 2) <https://www.youtube.com/watch?v=12LrF-4b6S0> [Consulta: 02/03/2016]
- “Une Eduardo Chirinos el mundo biológico y poético en su obra” (2005). *Organización Editorial Mexicana (OEM)*. [en línea], <http://www.oem.com.mx/elsoldeleon/notas/n3716566.htm> [Consulta: 03/03/2016]
- ARBEAU, T. (1596): *ORCHESTOGRAPHIE*. LANG RES: LE HAN DES PREYZ.
- CADAVID, J. (2013): “Conversación con Eduardo Chirinos” [Video]. *Las líneas de su mano*, 6. [en línea] <https://vimeo.com/67660128> [Consulta: 04/03/2016]
- CARLIER, P. (1999): *Homero*. Alfredo Iglesias Diéguez (trad.). Madrid: Akal. 2005.
- CHIRINOS, E. (2001): *Breve historia de la música*. Madrid: Visor Libros.
- (2012a): *Anuario mínimo (1960-2010)*. Barcelona: Luces de Gálibo.
- (2012b): *Catálogo de las naves. Antología personal (1978-2012)*. Lima: Universidad Alas Peruanas-Editorial Estruendomudo.
- GAZZOLO, A. M. (2014): “La miscelánea del lector”. *Libros & Artes. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 66-67: 26-27. [en línea]

<http://www.bnp.gob.pe/portalbnp/images/eventos/2014/lya/pdf/la66-67.pdf>

[Consulta: 01/03/2016]

GUICHARD, L. A. (2012): “Los planetas solitarios de Eduardo Chirinos: una lectura de su obra a partir del Anuario Mínimo”. *Hueso húmero*, 60: 135-143. [en línea], http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=1388&Itemid=58 [Consulta: 01/03/2016]

HINOJOSA, G. (2012): “Eduardo Chirinos: la poesía como religión”. *Domingo. La República*, 6 de mayo: 26-28. [en línea], <http://www.larepublica.pe/06-05-2012/la-poesia-como-religion> [Consulta: 06/03/2016]

HOMERO (1991): *Ilíada*. Emilio Crespo Güemes (trad.). Madrid: Gredos.

——— (2005): *Odisea*. Carlos García Gual (trad.). Madrid: Alianza. 2014².

——— (2010): *Ilíada*. Óscar Martínez García (trad.). Madrid: Alianza. 2013³.

OVIEDO, J. M. (Ed.). (2008): *Antología. La poesía del siglo XX en Perú*. Madrid: Visor Libros.

PINEDA, O. (2014): “Catálogo de las naves”. *Libros & Artes. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 64-65: 33. [en línea] <http://www.bnp.gob.pe/portalbnp/images/eventos/2014/lya/pdf/la64-65.pdf> [Consulta: 03/03/2016]

SOTOMAYOR, C. M. (2006): “Poesía lúdica”. *Correo*, 19 de junio. Lima. [en línea], <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000000312/Poesia-ludica> [Consulta: 04/03/2016]

EL ÁNGEL MELANCÓLICO DEL DESCUBRIMIENTO AMERICANO: UNA LECTURA BENJAMINIANA DE *EL ARPA Y LA SOMBRA* DE ALEJO CARPENTIER

BRUNO ANDRÉS LONGONI

Universidad Industrial de Santander (Argentina)

Resumen: Nuestro trabajo busca establecer relaciones entre el tiempo histórico “total” de *El arpa y la sombra*, última novela de Alejo Carpentier, con el ángel melancólico que Benjamin bosqueja en sus *Tesis sobre el concepto de la historia*. La visión mesiánica y carnavalesca de la novela condensa en un tiempo mítico el pasado, el presente y el futuro, aboliendo con ello la concepción historiográfica

Abstract: Our critical proposal seeks to compare the historical time condensation in *The harp and the shadow*, last novel ever published by Alejo Carpentier, with the melancholic angel drawn by Walter Benjamin’s *Theses on the concept of history*. The carnivalistic and messianic perspective adopted by the novel holds within a merger of past, present and future time, which helps to abolish the progressive conception of time implied in

tradicional continua y progresiva para adoptar una perspectiva dialéctica donde los eventos se presentan como ruinas que centellean sin estar enlazados por la causalidad y donde el pasado es conducido a su propia destrucción en la simbólica desintegración del fantasma de Cristóbal Colón.

Palabras clave: Carpentier, Benjamin, *El Arpa y la Sombra*.

traditional historiography in order to assume a dialectic perspective where events are presented as flashing ruins without prevailing one above the other and where past is led into its own destruction by the symbolic desintegration of Columbus’s ghost.

Keywords: Carpentier, Benjamin, *The harp and the shadow*.



I. - CARPENTIER, ANGELUS NOVUS -

Un primer acercamiento a la novelística de Alejo Carpentier corre el inevitable riesgo de caer en lo *evidente*; el propósito del autor se reduciría, así, a desarticular lugares comunes arraigados en la *doxa* occidental: el clamor revolucionario de *liberté, égalité, fraternité*, por ejemplo, se diría también la contracara de una burguesía atroz dispuesta a guillotinar sin miramientos con tal de universalizar su dogma mercantilista en *El siglo de las luces* (1962), o el racionalismo cartesiano, médula civilizatoria, no deja de ser el fundamento ideológico del totalitarismo en *El recurso del método* (1974). Uno imagina, en ese sentido, que Carpentier suscribiría a la famosa tesis de Benjamin: “No hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie.” (2009:23), pues su madurez literaria lo ha llevado a superar la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie asumida en sus primeras obras.

Dicha antítesis subyace, como ya se ha encargado de señalarlo el mismo Carpentier, en los apologistas de lo vernáculo, de manera tal que, si bien el ciclo novelístico carpenteriano parte de la exaltación criollo-indigenista de *¡Écue-Yamba-ó!* (1933), el autor se irá distanciando gradualmente de ese fervor ingenuo por el color local hasta llegar a desentenderse por completo de aquella obra de juventud y dejar transcurrir nada menos que dieciséis años de vacilaciones para emprender un nuevo proyecto novelístico cuyo prólogo trasluce ese curioso escrúpulo del autor que siente la necesidad de defender sus decisiones estéticas.

Sus novelas históricas, por otro lado, apuntan a dismantelar o relativizar versiones oficiales tal como ha sido la tendencia general, según Pacheco (2001), de este género narrativo en Latinoamérica desde los años '70. *El reino de este mundo* (1949), su primera novela de madurez, propone una lectura circular de la historia de Haití: Henri Christophe reproduce en deformación especular barroca las monarquías absolutistas francesas para que luego Ti Noel, esclavo negro, represente su tragedia como farsa individual (resuena aquí con nitidez el eco de Marx y su *18 Brumario*).

La linealidad progresiva inalterable que detenta la historiografía oficial queda así expuesta en su falacia ante un tiempo cíclico “schopenhaueriano o spengleriano si se quiere—, estático e invariable, que bien podría ser transferencia implícita de las cosmovisiones mexica o maya indistintamente.” (Garí, 2015:144), distinto a su vez al que hallaremos hacia el final de *El arpa y la sombra* (1979): “tiempo armónico –vertical y acumulativo– donde vienen a converger todos los tiempos conocidos.” (Garí, 2015:136)

El propósito de este trabajo apunta entonces a precisar ese tiempo histórico *mesiánico* en *El arpa y la sombra*, última novela de Alejo Carpentier en su emble-

mático retorno a la semilla (nuestro tan comentado *descubrimiento*), estableciendo relaciones con el ángel melancólico que Benjamin bosqueja en sus enigmáticas *Tesis sobre el concepto de la historia*.

Previamente, sin embargo, valdría apuntar que, si bien Carpentier lleva adelante una labor deconstructivista, su programa estético pretende menos *desmentir* la versión oficial que insertarla como una voz en un coro polifónico donde al lector le es dado, en la mejor tradición borgeana, vislumbrar el infinito en una suerte de presente perpetuo proyectado como *trompe l'oeil*. La historia ya no se reduciría así a eventos puntuales ni a “grandes acontecimientos”; tampoco dependería de la voluntad de tal o cual consciencia aislada, sino que se construiría como un conglomerado cabal de discursos meticulosamente dispuestos por el novelista en un devenir autónomo de fuerzas fácticas y telúricas cuyo íntegro conocimiento excede el esfuerzo de los hombres (la imagen dialéctica es siempre centelleante) pero cuya reconstrucción se le vuelve al autor, no obstante, imperativa: “La estructura temporal de este tríptico se fundamenta en las anacronías, así como en la propuesta de un tiempo integrador donde se dan cita todos los tiempos de nuestra cultura.” (Palmero González, 2007:108) Bajo ningún aspecto debería entenderse con “reconstrucción” una serena restitución del pasado a su sentido originario, sino su violenta apropiación, su destrucción estratégica (el ángel benjaminiano condensa, como veremos, redención y destrucción en un mismo movimiento).

Así como la pluma de Carpentier no distingue entre grandes y pequeños acontecimientos, ni persigue un discurso que capture la historia “tal como verdaderamente fue” determinando de paso lo central y lo periférico, lo relevante y lo descartable; nos enfrentamos aquí ante una escritura donde “nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia” (Benjamin, 2009:19), pues sólo la humanidad redimida goza de plena posesión de su pasado y, para Carpentier, lo que está en juego no es el pasado sino el presente.

Haber escrito una novela sobre el descubrimiento americano en el crepúsculo de su vida reproduce en Carpentier el gesto ambivalente del ángel benjaminiano: lo que ha sido no puede salvarse; lo que se salva es lo que jamás ha sido.

II. - EL ARPA -

El arpa y la sombra se abre con el intento de canonización que en el siglo XIX llevara adelante el papa Pío IX. Los delirios hagiográficos montados por la curia en torno de Colón desatienden –como no podía ser de otra manera- tanto las contradicciones del “descubridor” como las del siglo XIX que busca paradójicamente cerrar una herida con el arma que la causó ya que si, por un lado, “lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el viejo y nuevo mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América,

sería un santo de ecuménico culto” (Carpentier, 2008:43), se deja de reconocer justamente a Colón como uno de los principales responsables de la crisis del dogma cristiano, un navegante cuya prodigiosa empresa “habría de dar al hombre una cabal visión del mundo en que vivía, abriendo a Copérnico las puertas que le dieron acceso a una incipiente exploración del Infinito (...) inicial acceso del ser humano a la pluralidad de las inmensidades siderales” (p.28).

Como observamos en su *Diario de a bordo*, Colón, hombre medieval y estrecho de miras, ensancha la cosmovisión del europeo promoviendo así, sin jamás llegar a intuirlo, el ingreso a la modernidad. Y así como no podía prescindir de los tópicos renacentistas (*locus amoenus, beatus ille*, “buen salvaje”, etc.) en su disposición personal del Nuevo Mundo, el clero decimonónico incurre en la misma tergiversación discursiva a la hora de reconstruir su figura histórica. No deberíamos olvidar, llegado este punto, que nos topamos aquí con la novela más corrosiva del ciclo novelístico carpenteriano; depuesta la solemnidad de sus obras mayores, en una novela predominantemente paródica no sorprende el guiño con que cierra el primer capítulo: la evocación del célebre discurso de la Edad de Oro que Cervantes coloca en boca del Quijote (“Dichosa Edad y siglos dichosos...”, p.48), como si Carpentier se riera descaradamente del grotesco quijotismo de Colón y de su principal apologista, Pío IX.

Ahora bien, así como Benjamin nos recuerda que “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’; significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro” (2009:21), ese gesto de apropiación violenta se reproduce en tres distintas instancias en la novela: ante el peligro de una realidad radicalmente *otra*, Colón acude a los tópicos literarios vigentes; ante la amenaza sediciosa de la herejía científicista del siglo XIX, Pío IX acomoda los retazos del pasado para construir una conveniente imagen de Colón en tanto propagador universal de la fe verdadera; ante el fantasma del colonialismo imperialista y de la incipiente globalización sobre América latina, Carpentier cepilla la historia a contrapelo y desmonta el mito originario del descubrimiento como episodio feliz para ser fiel a la complejidad geográfica y cultural de una América Latina expresada en barroca amalgama.

III. - LA MANO -

Como sucede con el musicólogo protagonista de *Los pasos perdidos* (1953), el segundo capítulo, “La mano”, nos presenta a un narrador innominado: un Colón agonizante que, al no ser jamás mencionado, ve menoscabado su valor como individuo. Menos aún lo tendrá cuando su voz se duplique en la trama del texto: “La narración entonces oscila entre el presente del yo sujeto-narrador y el pasado del yo objeto-narrado” (Palmero, 2007:109); y allí radicaré el rasgo esencial del antihéroe carpenteriano: la duplicidad del impostor.

Impostor que, hay que decirlo, por momentos se expresa como un escritor latinoamericano desbordado: “Había que describir esa tierra nueva. Pero, al tratar de hacerlo, me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas” (p.104), cuya respuesta facilista se reduce a adoptar modelos europeos en lo que parece una velada crítica a las estéticas locales de corte foráneo: “‘*Es esta la tierra mas hermosa que ojos humanos hayan visto...*’, y por ahí seguimos, con afinación de epitalamio. En cuanto al paisaje, no he de romperme la cabeza: digo que las montañitas azules que se divisan a lo lejos son como las de Sicilia, aunque en nada se parecen a las de Sicilia” (p.106). La lista se extiende *ad infinitum*, aunque habría que aclarar que esta apelación al universo simbólico europeo para describir la naturaleza americana no es excluyente de Colón sino común a todos los cronistas de Indias (hasta un mestizo cuzqueño como el Inca Garcilaso traza constantes parangones entre el imperio Inca y el mundo grecorromano).

El gran almirante que confecciona Carpentier deja al descubierto “la perspectiva recóndita, la tesis desestimada, la mirada al sesgo” (Garí, 2015:137-8). El foco, por lo tanto, se concentra más bien sobre lo residual, sobre las ruinas o sobre los aspectos tradicionalmente descartados de las crónicas: la estratagema del eclipse lunar en Jamaica, la tozudez sobre Cuba como territorio continental, la apropiación de los indios como objetos o su afición prostibularia. Este Colón nada tendrá de especial; será un almirante “desmitificado, contrario a las visiones apologéticas y hagiográficas de los manuales de historia (...) un Almirante movido por la codicia, el reverso de los que quieren, sin éxito, elevarlo a los altares -Pío IX y León XIII y sus exégetas Rosselly de Forgues y Bloy.” (Pellicer, 2004: 182-184) Hombre mezquino que le roba a Rodrigo de Triana sus diez mil maravedíes de recompensa por haber oteado tierra firme y que sentirá un “arrebato interior” al vislumbrar el oro de los nativos; hombre apátrida (“No era yo portugués, ni español, ni inglés, ni francés. Era genovés, y los genoveses somos de todas partes”, p.76); hombre sin fe que justifica la esclavitud del indio a espaldas de la corona española declarando *guerra justa y necesaria* “a tenor de lo mandado en no sé cuál Evangelio.” (p.135); hombre sin convicciones (“no se pida vocación de apóstol a quien tiene agallas de banquero”, p.128); hombre entregado a placeres carnales (prostitutas, amantes, bebidas, manjares), al lucro y a una fama inmerecida, ya que se nos esbozará como un navegante mediocre que arriba fortuitamente a costas americanas explotando su “Gran Secreto”: la célebre historia del adelantado y anónimo piloto vikingo.

El tópico del “buen salvaje”, por su parte, evolucionará hacia el de *caníbal* luego de que el narrador reconozca que la apropiación de los territorios americanos mantiene por completo indiferentes a los indios: “dejo de verlos como los seres inocentes, bondadosos, inermes (...) que idílicamente pinté a mis amos al regreso del primer viaje. (...) les voy dando, cada vez mas a menudo, el nombre de caníbales —aunque jamás los haya visto alimentarse de carne humana” (p.130).

A diferencia del Colón de Todorov (1987) cuyo principal móvil era religioso, el protagonista de *El arpa y la sombra* responde tan solo al interés económico aun-

que, nos aclara, su obsesión áurea viene a cumplir un anhelo de legitimidad y prestigio: “En cuanto a la gloria lograda por mi empresa, lo mismo me daba que ante el mundo con ella se adornara este u otro reino, con tal de que se me cumpliera en cuanto a honores personales y cabal participación en los beneficios logrados” (p.72).

Su diario se define como un “repertorio de embustes que se abre en la fecha del 13 de Octubre, con la palabra ORO” (p.102), trasluciendo la vergüenza por la “endemoniada obsesión” hacia la ubicua palabreja. Lo novedoso en el Colón carpenteriano será la mentira calculada como sucedáneo de las limitaciones lingüísticas, su discurso falaz como prolongación verbal del “Tinglado de Maravillas” diseñado para engañar desprevenidos, sumado al tono confesional de pecador arrepentido en contrición final, aunque la atribución de escrúpulos a un hombre cínico bien podría volvernos víctimas de su último truco.

IV. - LA SOMBRA -

El último capítulo, “La sombra”, responde a la estructura onírica del Juicio Final carnavalesco que advertimos en los *Sueños* de Quevedo: tiempo abstracto e indefinido, poblado de personajes históricos (Bartolomé de las Casas, Jules Vernes, León de Bloy, etc.), luego decantados en alegorías (Protonotario, el Abogado del Diablo, el Invisible –Colón-) cuando se asume la forma del autosacramental en un presente *total*. Diría Benjamin (2009:29) que “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de ‘tiempo del ahora’.” Pero así como el barroco propende a la evanescencia y a la disolución de la materia (numerosas composiciones de Góngora, Calderón, Quevedo y Sor Juana así lo ilustran), tal es la tendencia sugerida desde el título en *El arpa y la sombra*: el viaje del almirante es un viaje de lo corporal (“la mano”) a lo espiritual (“la sombra”), de lo concreto a lo abstracto y de allí a la nada: “Y, en el preciso lugar de la plaza desde donde, mirándose hacia los peristilos circulares cuatro columnas parecen una sola, el Invisible se diluyó en el aire que lo envolvía y traspasaba, haciéndose uno con la transparencia del éter.” (p.182)

Este final fantasmagórico que viene a cerrar magistralmente el ciclo barroco de su autor guarda germinalmente la idea benjaminiana de que una apropiación plena del pasado implica su aniquilamiento: “El pasado solo puede ser fijado en la imagen que relampaguea, para luego desaparecer para siempre, en el instante de su cognoscibilidad’. Por eso la salvación que en ella se cumple sólo se deja alcanzar como perdiéndose en lo insalvable.” (Agamben, 2007:302-3) Si *El arpa y la sombra* se construye como un palimpsesto del *Diario de a bordo* y otros documentos históricos legados por Colón, ello no responde a una “valoración justa” de los discursos ocultos entre los intersticios de la historiografía oficial, sino en un direccionamiento intencionado del pasado contra sí mismo, derivando en su destrucción; si Carpen-

tier incluye figuras extemporáneas en su tribunal carnavalesco, ello responde a un deseo de difuminación de las fronteras temporales, pues rechazar una división tajante de las épocas equivale a reclamar la historia como propia o citable en cada uno de sus puntos.

V. - DESTRUCCIÓN Y REDENCIÓN -

La abolición momentánea del tiempo horizontal tendrá entonces su correlato en la abolición momentánea de la individualidad. Carpentier, decíamos previamente, relativiza el valor del sujeto aislado; de allí su tendencia alegorizante compartida, por otro lado, por numerosos escritores latinoamericanos del siglo XX (García Márquez, Rulfo, Gallegos, Arenas, Borges), pues es en la alegoría donde la historia se vuelve ruina y contemplación retrospectiva.

Como el *Angelus Novus* de Klee que Benjamin interpreta como el ángel de la historia, *El arpa y la sombra* avanza de espaldas hacia el futuro con los ojos desorbitados clavados en un pasado en sugestiva *mise en abyme*: Pío IX observa retrospectivamente al descubridor de América con el fin de canonizarlo en “El arpa”, Colón se observa retrospectivamente a la espera de la extremaunción en “La mano” y el lector observa retrospectivamente el caos organizado, la tensión dialéctica del conjunto en “La sombra”.

Si el discurso histórico tradicional, partiendo de los *Diarios y Cartas* de Cristóbal Colón, se nos muestra como un texto plano y monolítico, Carpentier contrapondrá una visión sinuosa, compleja y heteróclita de la historia, pero cuyo desorden en definitiva resulta subsumible al esquema dialéctico condensado en un punto fijo: afirmación (“El arpa”), negación (“La mano”), síntesis (“La sombra”). Seguimos el devenir histórico con la mirada del *Angelus Novus* de Klee, ya no en sucesiones causales establecidas por nuestro arbitrio, sino yuxtapuestas: “En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (p.24).

Para llegar a la visión dialéctica de la historia, la perspectiva asumida, tanto en Benjamin como en Carpentier, será por lo tanto la del día del Juicio Final: contemplación panorámica y centelleante de un mundo en ruinas como la carnavalesca fusión temporal que Carpentier recrea en el último capítulo de su última novela.

Si todo pasado reclama desesperadamente su salvación en el presente, “la redención histórica aparecerá como inseparable de la capacidad de arrancar a la fuerza el pasado de su contexto, destruyéndolo, para restituirlo, transfigurado, a su origen.” (Agamben, 2007:293) Puesto que Colón se halla más allá de toda redención posible cabría preguntarse, llegado este punto, si la posible salvación esbozada por la irreverente pluma de Carpentier en *El arpa y la sombra* se desprende de la condena del descubridor o, para decirlo con Benjamin, si lo que jamás ha sido pue-

de salvarse siempre y cuando pague como tributo la destrucción de lo que ha sido. Menos importa, en ese sentido, dar con la clave del descubrimiento de América o con las verdaderas intenciones del navegante que conducir ese episodio iniciático hacia su aniquilamiento en aras de trascender las eternas dicotomías constitutivas de nuestra historia (europeo vs americano, civilización vs barbarie) para encarar dialécticamente el futuro.

Allí radica, nos diría Carpentier, el desafío latinoamericano: erradicar toda visión de la historia serenamente asimilada como herencia positiva o como moraleja y proponer, en cambio, una apropiación violenta de los símbolos y de los muertos que, como el almirante Cristóbal Colón bien lo sabe, tampoco están a salvo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2007). "Walter Benjamin y lo demoníaco". *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BENJAMIN, W. (2009). *Tesis sobre el concepto de la historia*. Rosario: Prohistoria.
- (1996). *Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile : ARCIS-LOM.
- CARPENTIER, A. (2008). *El arpa y la sombra*. Madrid: Alianza.
- COLON, C. (2006). *Diario de a bordo*. Madrid : Edaf.
- GARI BARCELO, B. (2015). "La aprendiz de bruja de Alejo Carpentier: relectura teatralizada de la conquista de México". *Anagnórisis*, n°12, pp. 136-150.
- (2015a): *La ensayística musicológica de Alejo Carpentier: eufónica vía a una poética de la novela* (tesis doctoral). Recuperado de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66143/1/BGB_TESIS.pdf
- GUTIERREZ GIRARDOT, R. (2004). "La lección política de Alejo Carpentier". *Inti*, (59/60), 5-12.
- ECHEVARRIA, R. G. (1986). "Carpentier y Colón: El arpa y la sombra". *Dispositio*, 11(28/29), 161-165.
- MENTON, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE.
- O'GORMAN, E. (2006). *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México: FCE.
- OVIEDO, J. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vols. 1 y 2. Madrid: Alianza.
- PACHECO, C. (2001). "La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica". *Estudios: revista de investigaciones literarias*, (18), 205-224.
- PADURA, L. (1989). "Lo real maravilloso: creación y realidad". *Letras Cubanas*, pp.27-28.

- PALMERO GONZALEZ, E. (2007). "El último viaje a los orígenes de Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*". *Contexto*, V, 11(13), pp. 105-118.
- PELLICER, R. (2004). "Colón y la busca del paraíso en la novela histórica del siglo XX (de Carpentier a Roa Bastos) ". *América sin nombre*, (5-6), 181-187.
- PUPO, R. (2007). "Dimensión filosófico-literaria de la obra de Alejo Carpentier". *Intersticios*, 12(26), 35-45.
- SERNA, M. (Ed.) (2000). *Crónicas de Indias*. Madrid: Cátedra.
- (2012). *La aventura americana. Textos y documentos de la conquista americana*. Madrid: Castalia,
- TODOROV, T. (1987). *La conquista de América*. Buenos Aires: Siglo XXI.

HABER Y TENER: EL ORIGEN DE DOS AUXILIARES DEL ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

EVA MARTÍNEZ DÍAZ

Universidad de Barcelona

Resumen: En el presente trabajo queremos dejar constancia del avance en el proceso de sustitución de *haber* por *tener* en la perífrasis modal *haber de + infinitivo* por *tener que + infinitivo*. Constituye una hipótesis de esta investigación establecer un paralelismo entre la sustitución de *haber* por *tener* que en el siglo XV se produjo en el núcleo predicativo y la sustitución de *haber* por *tener* en el auxiliar de la perífrasis verbal que está

prroduciéndose en la segunda mitad del siglo XX. En la actualidad, puede observarse que cada vez se usa con mayor frecuencia *tener que*. Sin embargo, este cambio lingüístico tan sólo aparece consumado en la lengua actual del coloquio: en la lengua conversacional, espontánea y no formal aparece casi exclusivamente *tener que*.

Palabras clave: historia de la lengua, perífrasis verbal

Abstract: In the present work we want to record the progress in the process of replacing *haber* by *tener* in the modal periphrasis *haber de + infinitive* by *tener que + infinitive*. It is a hypothesis of this research to establish a parallelism between the substitution of *haber* by *tener* que in the fifteenth century occurred in the predicative nucleus and the substitution of *haber* by *tener* in the auxiliary of verbal periphrasis that is taking place in

the second half of the twentieth century. At present, it can be seen that it is being used more frequently *tener que*. However, this linguistic change only appears consummated in the current language of the colloquy: in the conversational language, spontaneous and non-formal appears almost exclusively *tener que*.

Keywords: history of language, verbal periphrasis



INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XV dos verbos nucleares, '*haber* y *tener*', de estructuras predicativas y complementados por un sintagma nominal con el rasgo semántico de *posesión*, participan de un proceso evolutivo. Para poder entender mejor este cambio lingüístico debemos remontarnos a etapas previas a la formación de la lengua. En un principio el verbo *teneo* remitía al concepto de '*tener asido*', '*lo que tengo en la mano*', mientras que *habeo* se refería a '*tener*', '*obtener*'.

Seifert (1930) señala que el verbo *tenere*, como núcleo del predicado, expresaba mayor intensidad y energía que *habere*, dado que éste expresaba un estado:

Lo que *tengo asido* (*teneo*) en la mano es lo que *tengo* o *poseo* (*habeo*). *Tenere* es de intensidad y energía mayores; es, por decirlo así, más activo, aun siendo verbo durativo, mientras que *habere* expresa un estado pasivo, aun cuando represente la acción incoativa de '*recibir*', '*obtener*', la cual, en el fondo, es una situación paciente del sujeto. (Seifert 1930: 237)

Es preciso añadir que el verbo *tenere* establecía relación sintagmática con sintagmas cuyos núcleos eran sustantivos de significado concreto, mientras que *habere* se combinaba en expresiones que referían nociones abstractas¹. Ahora bien, prescindiendo de unos pocos giros, en latín se llegaron a emplear ambos verbos, sino con igual frecuencia, sí en los mismos sentidos. Ambos, además de poseer en ocasiones un sentido concreto, también se llenaban de sentidos figurados, como es el caso en que *tenere* significaba '*obligar*'.

A lo largo de la historia de ambos verbos, los nuevos significados se han ido sucediendo, así como se han perdido otros. Por ejemplo, el verbo *tenere*, documentado en el *Glossarium de Du Cange*, ponía de manifiesto '*un tipo de posesión feudal específica*'. En un documento jurídico, algo más tardío, —coetáneo al tiempo de Alfonso VI— se concreta la posesión feudal algo más a partir de la distinción de estos dos verbos. *Tenere*, por una parte, designaba tanto la posesión de feudos, como la adquisición de un territorio para una duración temporal limitada; es decir,

¹ Garachana (1994: 188-189) en su tesis de licenciatura matiza algo más, y mejor, esta oposición semántica acerca de las dos formas verbales: *aver* y *tener*. En función del grado de centralidad de los diferentes significados posesivos se distingue que entre la *posesión prototípica* y la *posesión no prototípica*. La primera supone la existencia de un poseedor humano y de un poseído que es un objeto o un conjunto de objetos, sobre el que aquél ejerce un fuerte control. En la posesión no prototípica dicho control es, en la mayoría de los casos, figurados.

se trataba de un arrendamiento, a pesar de que era probable que con el tiempo pasara a ser propiedad. En cambio, *habere* venía referido a la designación de la propiedad feudal, pero por vía hereditaria.

Los diferentes estudios centrados en las dos perífrasis del castellano medieval coinciden en la valoración de este uso:

Le juriste opposait le bien transmissible à celui qui ne l'était pas, la chose à soi et celle que l'on ne tient que par délégation, l'objet inaliénable à l'objet aliénable, la *heredad* (= *propiedad*) et la *tenencia* (= *feudo*): un commencement de systématisation que la société, à un moment de son histoire, éprouvait le besoin d'asseoir. (...) *aver* est l'expression d'une *propiedad por herencia*, *tener* d'une *posesión en feudo*. (Chevalier 1977: 6-7)

La separación de los dos conceptos no siempre se mantuvo de manera tan clara entre los dos significantes, lo que prueba hasta qué punto ambos se confundían en el uso y por lo tanto llegaban a ser significantes sinónimos.

En épocas más tardías *tener* amplía, tanto los valores significativos, como la frecuencia de uso; y mantiene la alternancia con *haber*, sin que haya distinciones significativas perceptibles.

Sin embargo, la sustitución de *haber* por *tener* no se produjo en este momento en todas sus distribuciones; la perífrasis verbal modal formada con el auxiliar *haber* y el elemento léxico en infinitivo ha seguido funcionando —*haber de + infinitivo*; *haber que + infinitivo*— hasta el presente. El proceso de sustitución por *tener* todavía no está cerrado.

En el presente trabajo queremos dejar constancia del avance en el proceso de sustitución de *haber* por *tener* en la perífrasis modal *haber de + infinitivo* por *tener que + infinitivo*. Constituye una hipótesis de esta investigación establecer un paralelismo entre la sustitución de *haber* por *tener* que en el XV se produjo en el núcleo predicativo y la sustitución de *haber* por *tener* en el auxiliar de la perífrasis verbal que está produciéndose en la segunda mitad del siglo XX. En la actualidad, puede observarse que cada vez se usa con mayor frecuencia *tener que*. Sin embargo, este cambio lingüístico tan sólo aparece consumado en la lengua actual del coloquio: en la lengua conversacional, espontánea y no formal aparece casi exclusivamente *tener que*.

Esta cuestión es, precisamente, la que va a discutirse en el presente estudio. Así como Seifert en su trabajo de 1930 señalaba que el verbo *tenere*, como núcleo del predicado, expresaba mayor intensidad y energía que *habere*, puesto que este verbo expresaba *estado*, Gómez Torrego, cincuenta y ocho años más tarde, constata que en las perífrasis verbales —cuyos auxiliares son los mismos verbos que los señalados previamente— *tener que + infinitivo* y *haber de + infinitivo* aparece la misma diferencia semántica que en la etapa previa al proceso evolutivo, cuando se

establecía una diferencia de significado entre ambos verbos predicativos. Esto es, *tener que + infinitivo* expresa mayor viveza, mayor intensidad comunicativa, que *haber de + infinitivo*. No obstante, en nuestra exposición vamos a ahondar algo más en la tesis de Gómez Torrego, y nos plantearemos, ya sólo sea como tendencia, si lo que sucede hoy en día con las perífrasis modales de obligación puede llegar a equipararse con la evolución semántica de los mencionados verbos predicativos que finalizó a finales del siglo XV.

De este modo, en el presente estudio partimos de una hipótesis basada, fundamentalmente, en los diferentes estilos de lengua. Esto es, en la lengua oral conversacional y espontánea el uso de la perífrasis modal '*tener que + infinitivo*' parece ser mayor que el uso que se hace de la construcción verbal conformada por el auxiliar *haber*. Sin embargo, en el estilo de lengua más formal, elaborada y no espontánea, sin indicadores propios de la subjetividad del hablante, '*haber de + infinitivo*' aparece junto a '*tener que + infinitivo*' sin oposición significativa. Así pues, la mayor frecuencia de cada una de ellas viene determinada por el tipo de texto en que se encuentran. En definitiva, la presencia o la ausencia de los siguientes rasgos: [+/-formal], [+/-objetivo], [+/-elaborado] y [+/-espontáneo], que permiten definir un tipo de texto según su estilo de lengua o bien su registro, serán los condicionantes que determinen en un discurso el uso, en mayor o en menor medida, de las dos perífrasis verbales en estudio, así como el rasgo semántico que se documente en ellas.

Estas diferencias respecto de la mayor frecuencia de uso de una u otra perífrasis según el tipo de registros quedan bien justificadas. Como ocurre con la mayor parte de los cambios lingüísticos, en primer lugar, la sustitución de una pieza por otra en cualquier sistema lingüístico suele producirse en los actos de habla más prototípicos; es decir, en la lengua conversacional cotidiana, proceso o actividad reguladora de la difusión o generalización de los cambios en la comunidad lingüística, que suelen concluir cuando tales fenómenos se integran en la norma escrita.

(...) en los cambios lingüísticos no es posible determinar el interés que para cada hablante pueda suponer introducir o aceptar una innovación en un momento dado, porque son las necesidades o conveniencias expresivas que surgen en cada concreto acto de habla lo que conduce a la innovación, y la multiplicidad y heterogeneidad de los hechos de habla impide, sin reducción previa, asumirlos como objeto de análisis. (Ridruejo 1996: 48)

El paralelismo entre este cambio actual —sustitución de *haber* por *tener* en las perífrasis modales— y el proceso de sustitución de *haber* por *tener* en las estructuras predicativas es mayor aun cuando se verifica que *haber de + infinitivo* continúa vivo en la lengua escrita, con el estilo propio de la lengua planificada formal, elaborada y no espontánea. La consumación de la sustitución del auxiliar *haber* por el auxiliar *tener* sólo aparece en la conversación; en la lengua escrita es todavía un proceso abierto. Algo parecido ocurría en el siglo XV: el verbo *haber* todavía aparecía en el registro culto; su uso se restringía al registro literario, o a un

culteranismo temprano como gusta en llamar Seifert (1930), frente al verbo *tener*:

observamos que, en su totalidad, representa un progreso en la eliminación del verbo *haber* ‘*tener*’, apareciendo varias nociones abstractas por primera vez como complemento de *tener*. En cuanto a la abundancia de *haber* se nota como una reacción: evidentemente, ya a causa de los nuevos estudios clásicos, ya por una inclinación a cierto preciosismo literario o culteranismo temprano, los autores favorecieron el antiguo y casi vetusto *haber*. (Seifert 1930: 355)

El diferente uso de las formas modales en cada uno de esos dos registros puede ser explicado a través de la teoría general de los procesos de cambio lingüístico, así como de la explicación de cómo suelen integrarse las evoluciones lingüísticas en la lengua escrita.

En la lengua formal, donde el proceso de sustitución de *haber* por *tener* no se ha consumado, *tener* y *haber* presentan, en algunas ocasiones, una oposición de naturaleza semántica. Es el proceso de sustitución no consolidado aún en la lengua formal el que comporta diferencias semánticas entre estas dos perífrasis. Para poderlas explicar hay que partir de la hipótesis de que existen dos modalidades del enunciado: *la modalidad epistémica y la modalidad deóntica o de agente orientado*². En el sistema de la lengua española ambas modalidades pueden verse manifestadas a través de diferentes piezas lingüísticas; algunas de esas piezas son las perífrasis modales de obligación.

Por una parte, el auxiliar perifrástico *haber* se opone a *tener* por la ausencia de sentido de ‘necesidad’ que éste, a veces, tiene; así pues, el auxiliar *haber* está más próximo de la modalidad deóntica que de la epistémica. Por otra parte, la perífrasis ‘*tener que + infinitivo*’ expresa un sentido epistémico, el sentido prototípico propio de sus orígenes semánticos. El rasgo semántico expresado por la perífrasis ‘*tener que + infinitivo*’ es el de ‘necesidad’, debido al papel agentivo que desempeña el sujeto, que es quien juzga la imposición de la obligación, frente a la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’ en la que la obligación viene dada desde fuera, por un agente externo al individuo actante.

La estrecha relación que venimos estableciendo a lo largo de esta exposición entre los verbos auxiliares *haber* y *tener* también puede vincularse con el análisis semántico de los verbos *haber* y *tener* predicativos en el castellano medieval.

Son muchos los gramáticos que postulan que la oposición entre *haber de* y

² Se entiende por *modalidad de obligación deóntica* la obligación cuyo origen es externo al sujeto de la enunciado y al mismo enunciador. Mientras que se entiende por *modalidad de obligación epistémica* la existencia de un agente que orienta, que obliga, pero lo hace desde el prisma de la subjetividad, no guiado ni orientado por ningún factor externo, sino por sus propias motivaciones o necesidades, es decir, por factores internos originados en la visión subjetiva del individuo —coincida o no con el sujeto del enunciado—.

tener que se corresponde con la percepción interna o externa, respectivamente, de la obligación en relación con el sujeto de la acción; hay quienes defienden que tal oposición atiende al carácter más o menos marcado de la necesidad. En este sentido Egido Fernández (1995) sostiene, a partir del análisis de textos jurídicos medievales, que la perífrasis *haber de* puede implicar necesidad u obligación, ya sea moral o ya sea impuesta de algún modo desde el exterior.

Excepto en el Fuero de Zamora, el uso de esta perífrasis *–aver de–* en los textos consultados es más abundante que el de *aver a*. Al igual que la anterior, puede implicar necesidad u obligación, bien moral o impuesta de alguna forma desde el exterior (costumbre, ley, etc.).” (Egido Fernández 1995: 147-148)

Es decir, que la perífrasis *haber de*, en ese período, está más próxima a *deber*³ que a la construcción *tener que*.

En semejante línea teórica que la que defiende Egido Fernández se basa la argumentación de Gómez Torrego (1988), ya presentado en el inicio de este trabajo. La perífrasis *tener que* se emplea cuando se desea expresar más necesidad que obligación, frente a *haber de*, perífrasis en la que el sentido de obligación va más allá que la propia necesidad. El sentido de la necesidad está más próximo al individuo actante que el de la obligación, impuesta desde fuera del actante.

Para matizar algo más esta hipótesis habrá que referirse de nuevo a la lengua latina. *Habeo* y *teneo* mantienen cierto paralelismo con el uso contemporáneo de las expresiones perifrásticas en las que ambos verbos funcionan como auxiliares en oposición semántica modal.

El verbo latino *teneo* siempre estuvo más ligado al individuo actante de la acción que el verbo *habeo*. El concepto primitivo del primer verbo, *teneo*, fue ‘*tener asido*’, ‘*tener algo en la mano*’, ‘*llevar consigo*’, ‘*guardar dentro de sí*’, mientras que el del segundo, *habeo*, remitía a la acción de ‘*obtener*’; es decir, expresaba la *idea futura* de *tener algo en la mano*: ‘*alcanzar*’. Tal perspectiva futura propia del verbo *habeo* se gramaticalizó de modo que, con el tiempo, *habeo* llegó a constituirse en el auxiliar, que aglutinado con cualquier infinitivo verbal conformó las actuales expresiones de futuro de la conjugación verbal en el modo indicativo. En definitiva, el verbo *teneo* expresó lo que físicamente formaba parte de la posesión del sujeto, mientras que el verbo *habeo* expresó un estado pasivo a partir de las nociones como ‘*recibir*’, ‘*obtener*’ o ‘*alcanzar*’ por parte del sujeto.

³ Parece ser unánime la conclusión a la que llega la tradición gramatical. La perífrasis ‘*deber + infinitivo*’ se opone semánticamente de modo claro a las perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’ y ‘*tener que + infinitivo*’: la perífrasis ‘*deber + infinitivo*’ viene caracterizada por el rasgo semántico de ‘obligación moral’, una obligación externa al sujeto agente de la predicación, e impuesta a través de factores externos. La obligación moral crea una obligación marcada, conformada por una fuerza agentiva externa –identificada por una voz impersonal o por un ente distinto al agente de la predicación—. Esta construcción recoge una semántica modal marcadamente *deóntica*.

Otros matices semánticos permitían distinguir a ambos verbos latinos, y la distinción no estaba ausente cuando *habeo* y *teneo* remitían al concepto de posesión de haciendas feudales –como consta más arriba—. *Teneo* remitía a la propiedad que el individuo conseguía por arrendamiento, mientras que *habeo* era la potestad sobre propiedades que le venía impuesta por herencia; rige en este caso la ley de la herencia, por lo que la posesión de cierta hacienda no viene impulsada por la propia voluntad del individuo, sino por la voluntad ajena a su persona, gobernada por las normas hereditarias.

Como indica Seifert (1930: 16), los pueblos herederos del habla y la civilización romanas heredaron del latín el verbo *habeo* ‘tener’. Este verbo desempeña su papel durante siglos, desde la época romana hasta nuestros días. Pero algunos de sus usos quedaron anticuados; y tales usos se mantuvieron a través de un elemento secundario, *teneo*. Este verbo, empleado en distintas épocas, se especializó en la expresión de la necesidad, tomando incluso otros valores:

Tenere, a su vez proviene de la época más remota. Empleado en casos de necesidad y, al parecer, en distintas épocas, al lado de *habere*, se convirtió de ayudante a usurpador. (Seifert 1930: 16)

A pesar de que en la lengua latina *teneo* y *habeo* se emplearon con la misma frecuencia, y en los mismos sentidos (exceptuando algunos giros), ambos verbos empezaban a especializarse semánticamente; así, por ejemplo, el verbo *teneo* en su sentido figurado remitía al concepto de ‘obligar’; por su parte *habeo* admitió el significado de ‘incluir’. Este sentido puede tener relación con la idea de ‘posesión’, es decir, si nos remitimos al sentido de ‘incluir’, este verbo remite a la acción de introducir una cosa en otra o ponerla dentro de sus límites; el resultado final de esta inclusión es el *acto de poseer*.

Asimismo, el verbo *tener* en la documentación del español antiguo, tal y como ha analizado Ueno (1988: 132), servía para expresar el concepto de ‘necesidad’, lo que constituye un buen argumento a favor de que ya en los orígenes del español el verbo *tener* estaba más cercano a la expresión de la necesidad que el verbo *haber*:

Es interesante que para expresar la misma necesidad se usa regularmente enlazado ‘menester’ con *haber*; en cambio, ‘necesidad’ con *tener*. ‘Haber menester’ constituye una unidad verbal, que significa ‘necesitar’. (Ueno 1988: 132)

En otras palabras, la expresión de necesidad transmitida por el verbo *teneo* no precisa de ningún objeto; el mismo verbo ya la expresa. Sin embargo, el verbo *habeo* necesita de un objeto para restringir el sentido de ‘necesidad’; este objeto fue *menester*.

En resumen, teniendo en cuenta los procesos diacrónicos, se advierte que el significado expresado por el verbo *teneo*, a lo largo de su evolución semántica, ha

estado siempre más próximo a factores internos referentes al agente de la acción verbal que a factores externos al mismo; mientras que el verbo *habeo* ha implicado habitualmente factores externos que envuelven al agente para que se lleve a cabo la acción expresada.

En definitiva, fue a finales del siglo XV y en la primera mitad del XVI cuando la forma *haber* pasa a funcionar exclusivamente como núcleo de predicados tercio-personales o como auxiliar de una perífrasis modal. Estos contextos sin duda favorecieron, por una parte, la pérdida de su fuerza expresiva (como auxiliar y en giros del tipo *odium habeo* donde *habeo* sólo tiene como función la de adoptar los morfemas verbales de tiempo, número, voz, aspecto, modo y persona), respecto de *teneo*; y por otra, la confusión significativa con *tener*.

Ante este debilitamiento semántico y ante este proceso de gramaticalización, *tener* ocupó los usos de *aver*, sustituyéndolo. De este modo, el debilitamiento semántico de las formas procedentes de *habeo* es fundamental a la hora de explicar la especialización de dos elementos diferentes para expresar los sentidos que antes recubrían los derivados de *habeo*. El hecho de que hayan sido precisamente estas últimas formas las que se han especializado en los usos auxiliares, valores ‘desemantizados’ o ‘gramaticalizados’ confirma la tesis de Garachana (1994), que defiende el proceso de gramaticalización del verbo *habeo*.

Es a partir de esta reflexión histórica que se observan ciertas correspondencias entre los auxiliares *tener que* y *haber de*, y los verbos *habeo* y *teneo*; por este motivo creemos que ciertos rasgos semánticos en ambos auxiliares pueden ser explicables a partir del origen etimológico de los verbos *habeo* y *teneo* como núcleos de predicación. Para ello, deberemos observar qué es lo que sucede en los actuales actos de habla, y comprobar si, ciertamente, existe un proceso de sustitución de la perífrasis *haber de* por la construcción *tener que*, como ocurrió con el verbo predicativo *haber*, sustituido por *tener* en el sistema medieval.

Existen otros argumentos que permiten verificar que la perífrasis verbal *haber de* ya en sus orígenes posee valores de modalidad deóntica. El tipo de modalidad que expresa la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’ –lejos de cualquier rasgo de subjetividad– parece reforzarse con la existencia de otra perífrasis, constituida por el mismo verbo auxiliar: ‘*haber que + infinitivo*’. La caracterización de esta última perífrasis se reconoce por su sentido de ‘obligación impersonal’, en la que el sujeto actante no se explicita a través de ninguna categoría léxica. La forma impersonal del auxiliar de ‘*haber que + infinitivo*’ corrobora el significado propio de *haber* en ‘*haber de + infinitivo*’, el de agente orientado o deóntico. Esta modalidad está intrínsecamente relacionada con el tipo de registro donde todavía aparecen las dos variedades perifrásticas con *haber*, y donde parece que el cambio lingüístico –sustitución por *tener*– todavía no ha acabado de consumarse: el registro formal, cuya expresión más prototípica es la del discurso normalmente escrito, en el que la subjetividad suele estar ausente. No obstante, y se podrá comprobar a partir de los datos obtenidos de la lengua real, en la lengua escrita esta oposición semántica no siempre es efectiva, de modo que puede documentarse el uso de ‘*haber de + infini-*

tivo' y 'haber que + infinitivo' para expresar la modalidad epistémica, la modalidad propia de 'tener que + infinitivo'. Esta aparente contradicción entre los datos empíricos y la teoría —entre la existencia y no existencia de oposición semántica entre las perífrasis 'haber de + infinitivo' y 'haber que + infinitivo'— parece justificarse con la tesis que defienden Bybee y Pagliuca (1985), quienes consideran que, a partir de un proceso unidireccional, se puede explicar que las modalidades de agente orientado se originan a partir del desarrollo de las modalidades epistémicas. Por este motivo, 'haber de + infinitivo' cede en el uso a favor de 'tener que + infinitivo', que amplía su significado a valores deónticos; pero 'haber de + infinitivo' puede, actualmente, expresar también valores epistémicos en correspondencia con el doble valor semántico de la perífrasis más usual: la confusión entre valores se ha producido. Es lógico que cualquier proceso de cambio lingüístico en que haya sustitución de un elemento léxico por otro, la oposición de significados desaparezca neutralizándose. Esto mismo sucedió en la lengua latina con los verbos *tenere* y *habere*, que llegaron a emplearse con los mismos sentidos; o bien lo que ocurrió en castellano medieval en el proceso de sustitución del verbo *haber* por el *tener*, en el momento en que las fronteras semánticas que llegaron a caracterizar a ambos verbos predicativos se diluyeron sin posibilidad de distinguirlos semánticamente; era la etapa previa a la sustitución definitiva.

Cuando un elemento léxico ocupa el campo semántico de otra pieza léxica transcurre un determinado tiempo en el que lo que ocurre es la confusión entre las dos piezas y los dos sentidos que entran en colisión.

Más argumentos parecen contribuir a la explicación de por qué existen unos condicionamientos sistemáticos en la sustitución de *haber* por *tener*. Citamos, primero, el de la *economía lingüística*⁴. Parece lógica la conclusión de que, a partir de la neutralización semántica de dos piezas léxicas, una de ellas desaparezca, o bien tienda a gramaticalizarse en un sentido específico.

Otro argumento que contribuye a la explicación de la posible sustitución del auxiliar *haber* por *tener* en las perífrasis verbales modales puede relacionarse con el proceso de gramaticalización sufrido por los verbos predicativos *haber* y *tener* a finales del medievo. Como ya se constata en Garachana (1994: 186), "tal vez la extensión de tener al terreno de la auxiliaridad verbal no sólo se deba al hecho de que esta forma verbal hubiese ido sustituyendo a aver como verbo pleno, como tradicionalmente se ha venido afirmando. Es posible que en el desarrollo de estos usos auxiliares, el proceso de generalización semántica que acostumbra a acompañar la evolución de los verbos posesivos jugase un importante papel."

⁴ "En una innovación lingüística no cabe aducir un interés concreto y determinado en cada acto de habla, pues las circunstancias son muy variables y los factores que hayan inducido la innovación, incontrolables. Sin embargo, cuando el cambio se generaliza en el conjunto de actos colectivos que suponen la adopción de un cambio, en esa generalización, sí que tiene que darse algún factor similar al *interés económico*, que es el que permite la difusión del cambio y que éste no sea algo totalmente efímero." (Ridruejo 1996: 48)

No obstante, en este estudio no se pretende demostrar el paralelismo semántico entre los auxiliares actuales y los latinos, como tampoco se pretende crear un estudio diacrónico. Pero sí es cierto que, ante la reflexión del fenómeno planteado, la diacronía no puede desligarse del estudio sincrónico que supone la observación de dos de las perífrasis verbales de obligación; y es que, en definitiva, estas dos perspectivas –diacronía y sincronía– de cualquier investigación lingüística no son conceptos antónimos, sino complementarios.

Con este estudio se pretende argumentar que, a partir de los usos contemporáneos de las perífrasis '*haber de infinitivo*' y '*tener que + infinitivo*', los rasgos semánticos –que en principio parecen oponer a las mencionadas construcciones perifrásticas– se confunden a través del mismo sentido modal epistémico en discursos orales y conversacionales, así como en registros escritos, ambos caracterizados por los rasgos: [□formal], [□objetivo], [□elaborado] y [+espontáneo].

Sin embargo, ambas perífrasis conservan su oposición semántica y, por lo tanto, la perífrasis '*haber de + infinitivo*' remite a su sentido modal deóntico cuanto más formal, objetivo, elaborado y no espontáneo sea el discurso en el que aparezca.

Por todos estos razonamientos, nos atrevemos a presentar como hipótesis del proceso de sustitución del auxiliar *haber* por el auxiliar *tener* en las perífrasis modales a favor de '*tener que + infinitivo*', el fenómeno que ocurrió en la transición del medievo a la Edad Media por el que se sustituyó el verbo *haber* (< *habeo*) por *tener* en la posición nuclear del predicado.

Es preciso que comprobemos las hipótesis que acabamos de exponer sobre las mencionadas perífrasis verbales en relación con su uso a partir de algunos datos extraídos de actos de habla reales. Así se podrá verificar si, realmente, existe ese proceso de sustitución que lleva al uso exclusivo del auxiliar *tener* frente al *haber*.

Resumiendo, pues, partimos de dos hipótesis que deberán ser comprobadas. En primer lugar, comprobaremos que en la lengua oral o en el registro escrito menos formal, poco elaborado y menos objetivo, la perífrasis '*haber de+ infinitivo*' apenas se documenta y, cuando aparece, tiene el mismo sentido modal que la construcción '*tener que+ infinitivo*'. En segundo lugar, y como consecuencia de la anterior verificación, vamos a comprobar si la perífrasis '*haber de + infinitivo*' se documenta en registros escritos más formales, elaborados y objetivos, conservando su sentido modal deóntico.

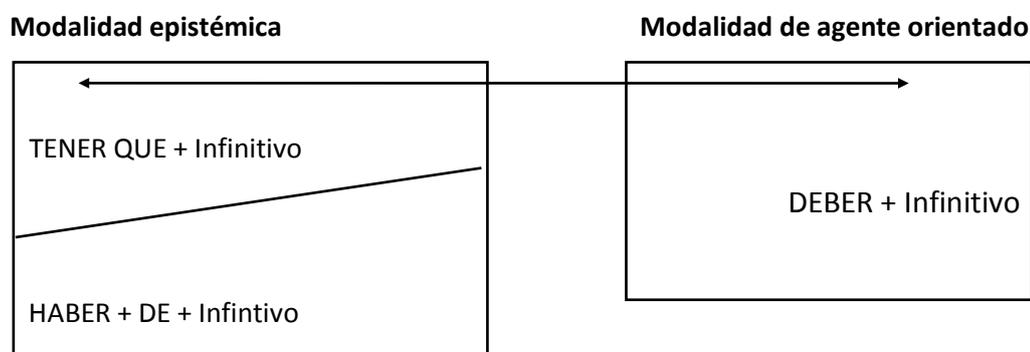
Como consecuencia de la verificación de las dos primeras hipótesis, se tratará de constatar si, realmente, la perífrasis verbal '*haber de + infinitivo*' está sufriendo un proceso de sustitución por '*tener que + infinitivo*', verificando la mayor frecuencia del uso del auxiliar *tener*, de la que ya dan cuenta las gramáticas descriptivas analizadas.

Así pues, y para validar las hipótesis propuestas, sostenemos las siguientes

tres argumentaciones. En primer lugar, se argumenta que existe un proceso de sustitución de la perífrasis *'haber de + infinitivo'* por la perífrasis *'tener que + infinitivo'*. Sin embargo, este proceso de transformación en el sistema de la lengua española contemporánea no ha llegado a consumarse en toda su extensión y ello puede comprobarse a través de los diversos registros analizados.

En segundo lugar, se argumenta que en el registro oral este cambio lingüístico está acabando de consumarse, pero, en el registro escrito, el cambio se ha producido sólo parcialmente. En el registro escrito aparece con frecuencia la confusión semántica entre ambas perífrasis y, cada vez menos, el mantenimiento de la oposición entre ellas. En las escasas ocasiones en las que se mantiene la oposición semántica entre *'tener que + infinitivo'* y *'haber de + infinitivo'*, ésta última presenta el sentido deóntico, siendo la objetividad y formalidad discursivas del texto muy elevadas. Por último, y en relación estricta con el anterior argumento, se arguye que, en textos formales, los valores de la perífrasis verbal *'haber de + infinitivo'* están más cercanos a la semántica que expresa la perífrasis *'deber + infinitivo'*, que a la modalidad expresada por la perífrasis *'tener que + infinitivo'*. Se trata de contextos en los que *'haber de + infinitivo'* se opone a *'tener que + infinitivo'*.

De este modo, una vez planteadas las hipótesis, que deberán ser falsadas, presentamos la hipótesis nuclear de este estudio a partir de este esquema que, seguidamente, justificamos:



Este gráfico corresponde al uso actual que se hace de las tres perífrasis de obligación. Para este uso se remite al registro oral, donde la perífrasis *'tener que + infinitivo'* gana terreno a *'haber de + infinitivo'*, identificándolas semánticamente con un valor epistémico, frente a la perífrasis *'deber + infinitivo'*, utilizada en contextos marcadamente deónticos.

Asimismo, este gráfico se aviene a la explicación que ofrece Haverkate (1979) sobre las perífrasis modales que tratamos en este estudio. De este modo, el autor distingue la perífrasis *'deber + infinitivo'* a través de su uso deóntico, o impositivo; frente a los auxiliares *'tener que + infinitivo'* y *'haber de + infinitivo'*, alejados de este uso impositivo, a pesar de que estas tres construcciones verbales posean en común el rasgo de [+ obligación].

Pero este esquema no es aplicable al uso que se hace de la perífrasis '*haber de + infinitivo*' y '*tener que + infinitivo*' en el registro escrito, correspondiente a un discurso más formal y más elaborado. En este tipo de registros, la perífrasis '*haber de + infinitivo*' es más frecuente que en la lengua oral y coloquial: se caracteriza por su valor deóntico o de agente orientado y en pocas ocasiones por el valor epistémico. Parece lógico que '*haber de + infinitivo*' esté habitualmente presente en el registro escrito con ese valor deóntico, puesto que se trata de un tipo de discurso donde la voz del sujeto está ausente, distanciándose del contenido mismo del texto. Esto es, el registro queda caracterizado por su elevado grado de objetividad, al menos en determinados tipos y clases de textos.

No obstante, el tipo de modalidad que expresa cada una de estas perífrasis verbales forma parte de una de las hipótesis planteadas a lo largo de este estudio y que tan sólo será justificada para obtener unos datos y poder responder a una pregunta que motivó la realización de este estudio: *¿El posible proceso lingüístico de sustitución de **haber** por **tener** en las perífrasis modales aparece documentado en todas las variedades lingüísticas peninsulares?*

Se cree de modo intuitivo —aunque sea en el primer estadio de esta investigación— que el uso que se hace de la perífrasis '*haber de + infinitivo*' es mayor en el territorio español donde existe una convivencia lingüística con el catalán. Para ello, nos vemos obligados a estudiar, en primer lugar, qué sucede con esta perífrasis en la lengua española de los territorios en los que no existe un contacto lingüístico con la lengua catalana. De este modo, y una vez obtenidos los datos lingüísticos de la mencionada subvariedad, podremos disponernos a realizar un estudio comparativo con los datos que obtengamos en el territorio catalán y ratificar o invalidar lo que en un principio fue una mera intuición lingüística.

Por este motivo, y para iniciar esta investigación, es preciso observar cuál es el estado del español en el resto del territorio peninsular, si ciertamente existe un proceso de sustitución de la perífrasis '*haber de + infinitivo*' por la perífrasis '*tener que + infinitivo*'. Si es así, necesitamos describir en qué estado se encuentra este proceso lingüístico. Para ello será imprescindible analizar los datos obtenidos de un corpus de lengua real que hemos elaborado para la realización de la presente investigación, cuyo punto común es la variable sociolingüística basada en el *origen* y en el *lugar de residencia* de todos los informantes y autores seleccionados: ninguno vive en Cataluña, ni es oriundo de ahí. De este modo, los resultados quedan bien delimitados respecto a la lengua española de Cataluña, puesto que el comportamiento y el uso de las perífrasis modales de esta subvariedad lingüística podrían ser distintos debido al contacto de dos lenguas —la catalana y la española— que se da en este espacio geográfico.

Llegado a este punto cabe añadir que la estructura lingüística está configurada por los universales de la cognición, de la memoria y de la lógica humanos. Pero, además, una lengua está estructuralmente marcada por su uso en la sociedad, es decir, una lengua es producto del mundo social que nos rodea. Así pues, las estructuras lingüísticas reflejan determinados procesos sociales (Turell 1995).

Este planteamiento, marcadamente social, implica un enfoque funcional de la lengua; esto es, se entiende por *función* el efecto social que comportan ciertas formas o usos lingüísticos. De este modo, si hay un efecto social querrá decir que nos encontramos lejos del concepto de idiolecto, o de la variedad individual relacionada con la competencia lingüística (gramatical) de un hablante ideal en una comunidad lingüística homogénea; y cerca del concepto de comunidad de habla, en la que los hablantes no sólo reflejan su competencia gramatical, sino también su participación en un conjunto de normas de uso lingüístico compatibles, de tal manera que su competencia comunicativa incluye, además de la competencia lingüística, la competencia sociolingüística, discursiva y estratégica. La premisa fundamental es que esta comunidad de habla es heterogénea, y no homogénea, constituida por un espectro amplio de variantes, estilos, dialectos, e incluso, en el caso que nos ocupa, de una comunidad plurilingüe, más concretamente bilingüe (Silva-Corvalán 1989). Así pues, existe una *variación* estructurada e inherente en todas las lenguas, y un cambio en el uso de una función social aparece como una forma útil para explicar esta variación.

Esta investigación permitirá demostrar en un trabajo posterior que las diferencias de uso que se dan en el sistema perifrástico modal obligatorio del español hablado de la comunidad catalana respecto al español usado en el resto de la Península están condicionadas por una *variación* (Silva-Corvalán 1989) estructurada, inherente y diferente entre las dos subvariedades lingüísticas, motivadas por el cambio de distintas variantes sociolingüísticas.

Así pues, nos vemos obligados a analizar el estado de la cuestión sobre los que ocurre con las perífrasis verbales en la lengua española fuera del territorio catalán a partir del análisis de un corpus seleccionado en función de las hipótesis planteadas en este estudio que deben ser falsadas a partir de muestras de lengua real. Por ello, a continuación, presentamos el mencionado corpus.

LOS TEXTOS DEL CORPUS: CARACTERÍSTICAS

Los distintos corpus seleccionados son la representación de diferentes modalidades de la variedad lingüística. Por una parte, los textos vaciados corresponden a diferentes muestras indicadoras de la *variedad funcional*; es decir, se corresponden a distintos registros lingüísticos. Así pues, se recogen textos caracterizados por su tono formal, frente a otros de tono informal. Algunos de ellos poseen un tenor interactivo que son aquellos que se corresponden con los textos conversacionales; frente al resto, caracterizado por la ausencia de un tenor interactivo, debido a la presencia de un modo de variedad lingüística planificada y a un tenor, principalmente, informativo. Además, hay que destacar que, según el campo, los textos también se agrupan en dos clases bien diferenciadas: en un campo cotidiano y no técnico, frente a un campo técnico.

Por otra parte, y según las distinciones de la variedad de lengua, los corpus vaciados los vamos a dividir según la *tipología textual*. Es decir, en primer lugar, se presentarán los textos conversacionales; y, en segundo lugar, se pasará a la descripción de los textos expositivos, argumentativos y literarios.

En definitiva, y a modo de conclusión, se han vaciado textos que según el registro que representan vienen a corresponderse con el registro coloquial, científico, periodístico y literario.⁵

Para el presente análisis, se han vaciado dos corpus de lengua oral, *El habla de la ciudad de Madrid* y *La conversación coloquial* –del español hablado en Valencia–, y varios corpus de lengua escrita: un manual de Ciencias Físicas, unas actas médicas, diferentes artículos de prensa y dos novelas.

La selección de estos **corpora** acabados de mencionar no sólo viene justificada por las diferentes modalidades de lengua que todos ellos representan. Como ya se ha comentado más arriba, todos ellos tienen en común el tipo de informantes que aparecen en los textos conversacionales, así como los autores de los textos representativos de la lengua escrita. Tanto los informantes como los autores de cada uno de los textos seleccionados se caracterizan porque ni son catalanes ni viven en Cataluña. Esta variable sociolingüística es fundamental para nuestro estudio, pues las hipótesis que se pasarán a comprobar no pueden sostenerse en el espacio geográfico donde la lengua española convive con la lengua catalana. El comportamiento y el uso de las perífrasis modales de esta subvariedad lingüística parecen ser distintos.

A partir de estos textos vaciados, contamos con las siguientes secuencias donde aparecen las perífrasis modales de obligación en estudio –incluida la perífra-

⁵ La terminología utilizada para la exposición de esta parte de nuestro estudio ha sido tomada de la obra de M.Gregory y S.Carroll (1986), *Lenguaje y Situación*. A continuación, vamos a precisar los conceptos de los términos que se acaban de presentar, extraídos del estudio de Gregory y Carroll. De esta manera, el *campo* hace referencia al carácter técnico o no del discurso. El *modo* remite al canal o medio de transmisión; el *tenor*, al papel que el lenguaje desempeña en esa situación comunicativa; y el *tono*, a las relaciones de formalidad entre los participantes, al grado de formalidad en la comunicación. Y por último, el registro, recogiendo las palabras de Gregory y Carroll (1986), “es una abstracción útil que liga las variaciones de la lengua con las variaciones del contexto social” (p.137). Es, en definitiva, una modalidad de la lengua que presenta una serie de rasgos lingüísticos que lo asocian con un ámbito o contexto de uso determinado. “El registro en tanto que variedad textual está ‘incrustado’ en la situación. Refleja la experiencia individual y, por lo tanto, la capacidad individual para ‘significar’. El registro refleja tanto la actividad que ocurre dentro de la situación a las que pertenece el texto como las experiencias previas del individuo (...) El control de diversos registros y la capacidad de cambiar de uno u otro está implícito en el buen comportamiento social. Pero el control de una gama de distintos registros es el resultado de la experimentación de distintos tipos de situaciones que requieren distintos tipos de comportamiento. Así pues, la gama de registros se revela en el idiolecto.” (Gregory y Carroll 1986: 121) De este modo, se llega a la conclusión de que el registro tiene el sentido de estilo lingüístico, apropiado a unos temas, a unos interlocutores, y a unas finalidades.

sis ‘deber + infinitivo’—.

Si empezamos con los textos de lengua oral, en *El habla de la ciudad de Madrid* se documentan las frecuencias que se presentan a continuación:

PERÍFRASIS	Nº DE CASOS	%
HABER DE + INFINITIVO	3	1 %
TENER QUE + INFINITIVO	268	83 %
DEBER (DE) + INFINITIVO	53	16 %
TOTAL	324	100 %

En cuanto a la conversación coloquial de español hablado en Valencia, el número de secuencias es el siguiente:

PERÍFRASIS	Nº DE CASOS	%
HABER DE + INFINITIVO	7	6 %
TENER QUE + INFINITIVO	105	87 %
DEBER (DE) + INFINITIVO	8	7 %
TOTAL	120	100 %

Este trabajo cuenta, además, con textos de lengua escrita —como ya se ha comentado previamente—, y por este motivo presentaremos el número de secuencias que se han documentado en cada uno de los textos seleccionados. Siguiendo con el mismo orden de presentación y de interpretación de datos, empezaremos con el manual de Ciencias Físicas destinado a alumnos de bachillerato:

PERÍFRASIS	Nº DE CASOS	%
HABER DE + INFINITIVO	27	31 %
TENER QUE + INFINITIVO	13	15 %
DEBER (DE) + INFINITIVO	47	54 %
TOTAL	87	100 %

Las secuencias documentadas en las actas médicas son las siguientes:

PERÍFRASIS	Nº DE CASOS	%
HABER DE + INFINITIVO	7	12 %
TENER QUE + INFINITIVO	12	20 %
DEBER (DE) + INFINITIVO	41	68 %
TOTAL	60	100 %

A partir del vaciado de diferentes escritos de prensa de las publicaciones periódicas de *El País* y del *ABC*, se ha obtenido el siguiente número de secuencias:

PERÍFRASIS	Nº DE CASOS	%
HABER DE + INFINITIVO	6	8 %
TENER QUE + INFINITIVO	31	39 %
DEBER (DE) + INFINITIVO	42	53 %
TOTAL	79	100%

Por último, cabe mencionar las dos novelas de lengua española que se han vaciado para la confección del corpus para este estudio. Empezando por la novela de Delibes, el número de secuencias encontradas son las siguientes:

PERÍFRASIS	Nº DE CASOS	%
HABER DE + INFINITIVO	4	17 %
TENER QUE + INFINITIVO	10	44 %
DEBER (DE) + INFINITIVO	9	39 %
TOTAL	23	100%

Mientras que la novela de Javier Marías nos ofrece las siguientes:

PERÍFRASIS	Nº DE CASOS	%
HABER DE + INFINITIVO	12	10 %
TENER QUE + INFINITIVO	46	38 %
DEBER (DE) + INFINITIVO	62	52 %
TOTAL	120	100%

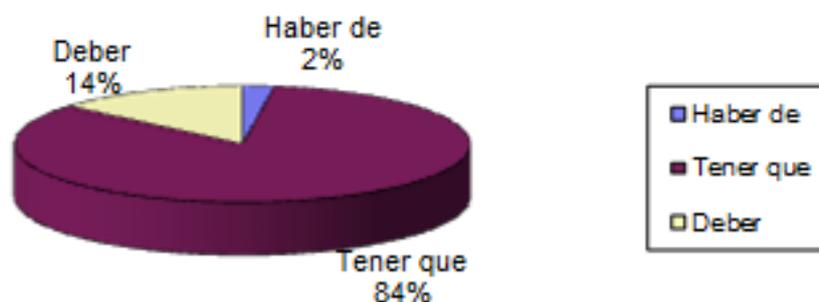
En definitiva, los números absolutos correspondientes a los textos de lengua oral son los que siguen:

PERÍFRASIS	Nº DE CASOS	%
HABER DE + INFINITIVO	10	2 %
TENER QUE + INFINITIVO	373	84 %
DEBER (DE) + INFINITIVO	61	14 %
TOTAL	444	100%

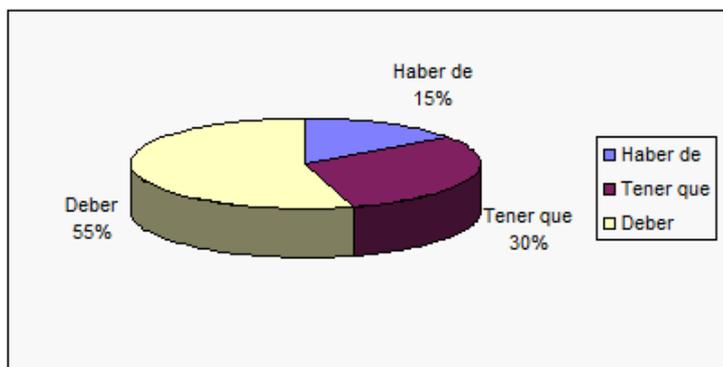
y los de la lengua escrita, los que a continuación se presentan:

PERÍFRASIS	Nº DE CASOS	%
HABER DE + INFINITIVO	56	15 %
TENER QUE + INFINITIVO	112	30 %
DEBER (DE) + INFINITIVO	201	55 %
TOTAL	369	100%

NÚMEROS ABSOLUTOS DE LOS TEXTOS DE LENGUA ORAL



NÚMEROS ABSOLUTOS DE LOS TEXTOS DE LENGUA ESCRITA



Ahora bien, cabe matizar que los números absolutos que se corresponden con la perífrasis *'deber + infinitivo'* recogen el número de secuencias donde dicha perífrasis sólo apunta al valor de obligación, y no de probabilidad; así como también se recoge la perífrasis *'deber de + infinitivo'* con el mismo valor de obligación.

A pesar de que la cantidad de secuencias no es demasiado representativo, creemos que estos porcentajes pueden ser indicativos de tendencias, que nos permitan seguir indagando en posteriores estudios acerca de nuestras hipótesis de trabajo.⁶

EL CORPUS DE LENGUA ORAL

El conjunto de textos conversacionales que conforman este corpus viene caracterizado por un registro no técnico –cotidiano–, no planificado –oral espontáneo–, interactivo e informal, recogidos por el concepto de registro coloquial.

El primer tipo de discurso de lengua oral que presentamos son las conversaciones espontáneas grabadas y transcritas por el grupo de investigación *Val.Es.Co.*

⁶ La cuestión del número de secuencias es aún un problema no resuelto en sociolingüística. El número óptimo de secuencias –en el caso que nos ocupa– o bien de individuos que aseguren la validez y representatividad de cualquier muestra no está establecido. Según Silva-Corvalán, “depende tanto de cuestiones teóricas como prácticas, tales como la naturaleza del problema sociolingüístico que se desea resolver y los recursos que el sociolingüista tiene a su disposición para llevar a cabo la investigación. Mientras más grande sea la muestra y mayor el número de individuos por celda, más variables sociales podremos examinar y al mismo tiempo asegurar la validez de las conclusiones, pero el ideal frecuentemente no se logra por limitaciones económicas y de tiempo.” (1989: 19-20)

(Valencia. Español Coloquial)⁷ –dirigido y coordinado por el profesor Antonio Briz. Este corpus recopila y selecciona la conversación coloquial “a partir fundamentalmente de los datos que ofrece la conversación corriente y natural en las relaciones cotidianas. Todo el material se ha obtenido por medio de grabaciones secretas y no secretas, con participación o no del investigador; conversación semidirigida o libre.” (Briz 1995: 11)

En definitiva, la recogida de datos se ha llevado a cabo a través de dos técnicas: la primera, basada en la grabación de una conversación o diálogo libre entre informantes, esto es, o bien con observación participativa del investigador, o bien sin observación participativa; con grabación secreta (los hablantes ignoran que se les esté grabando), o bien con grabación ordinaria (los hablantes son conscientes de la grabación). La segunda técnica se basa en la grabación de una conversación semidirigida (grabación ordinaria).

El segundo tipo de discurso que presentamos recoge fragmentos de la transcripción de discursos orales que corresponden a *El habla de la ciudad de Madrid*; se trata de un corpus coordinado y dirigido por el profesor Antonio Quilis⁸. Sin embargo, a diferencia del corpus editado por el grupo *Val.Es.Co.*, las grabaciones transcritas de este segundo corpus son grabaciones, en su mayor parte, guiadas; el hablante –objeto de la grabación– es consciente de que su conversación está siendo grabada y que la conversación está dirigida. Ahora bien, al igual que en el corpus de *Val.Es.Co.*, también se recogen diálogos libres, así como grabaciones secretas de diálogos espontáneos. El objetivo de este corpus era obtener muestras de la lengua oral propia de la norma culta de la lengua española hablada en Madrid.

Así pues, el corpus de *Val.Es.Co.* sería una representación de la lengua conversacional; y el corpus de *El habla de la ciudad de Madrid* pretendería ser una representación de la lengua culta, según los objetivos que persiguen cada uno de los proyectos de los que forman parte.

Lo que determina la norma del corpus de *El habla de la ciudad de Madrid* –a

⁷ Este grupo de investigación surge en el seno del Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia en 1990, cuyo objeto de estudio es el español coloquial.

⁸ “Los materiales que recogemos (...) constituyen una pequeña antología de las encuestas que se hicieron para el estudio de la norma lingüística culta de la lengua española hablada en Madrid. Esta investigación se encuadra en el Proyecto de estudio coordinado de la norma lingüística culta de las principales ciudades de Iberoamérica y de la Península Ibérica.”(Quilis 1981: 13)

Este proyecto nació oficialmente el 5 de agosto de 1964, en la ciudad de Bloomington, Indiana, donde el *Programa Interamericano de Lingüística y Enseñanza de Idiomas* (PILEI) celebraba su segundo simposio. “Sabedor de que el PILEI tenía como objetivo fundamental el auspiciar amplios proyectos de investigación lingüística que pudieran, posteriormente, sostenerse por sí mismos, presenté en aquel entonces, ante la comisión de Lingüística y Dialectología Iberoamericanas, un plan de trabajo coordinado en que podrían participar los principales centros filológicos de la América de lengua española.” (Lope Blanch 1986: 9)

pesar de intentar mostrar la norma culta— es la selección de los informantes, que en su mayoría son de formación universitaria, pertenecientes a la clase social media–alta.⁹

En otras palabras, ambos corpus forman parte de la misma variedad funcional. Los dos textos comparten *campo* (cotidiano), *modo* (oral espontáneo), *tenor* (interactivo) y *tono* (informal). Sin embargo, difieren en la variedad social —o *sociolecto*— que representan, pues *El Habla de Madrid* tan sólo da cuenta de la clase social media-alta de la comunidad madrileña; mientras que en el texto de *Val.es.co.* se recogen las conversaciones de miembros de distintas clases sociales, cuyo único punto en común entre todos ellos es que pertenecen a la misma variedad geográfica: a la comunidad autónoma de Valencia. “Se trata así de conseguir informantes cuyos idiolectos sean representativos del repertorio lingüístico de la comunidad de habla.” (Briz 1995: 17)

No obstante, los materiales lingüísticos procedentes de ambos corpus son buenas muestras del registro oral, aunque no compartan el mismo nivel de lengua.

EL CORPUS DE LENGUA ESCRITA

El conjunto de textos que conforman este corpus se identifica por la misma variedad funcional. Todos ellos se caracterizan por pertenecer a un registro planificado, informativo y formal; identificados algunos de ellos por ser o narrativos, o descriptivos, o expositivos y/o a la vez argumentativos.

Como muestra del registro científico presentamos el vaciado de un manual de Ciencias Físicas de Bachillerato —*Fase II*—, cuyo autor —A. Martínez Lorenzo— y cuya editorial —Bruño— son de Madrid; así como la selección de diferentes artículos médicos recogidos en las *Actas de la Iª Reunión Nacional de Médicos Escritores*, reunidos en Valladolid.

En segundo lugar, y como otra muestra de lengua culta, formal y planificada, presentamos el vaciado de textos pertenecientes al registro periodístico, representado por artículos de prensa escritos por periodistas de agencias externas al territorio donde se habla la lengua catalana, vinculados a los periódicos *ABC* y *El PAÍS*.

⁹ “Los informantes se seleccionarán atendiendo a los siguientes factores socioculturales: a) ambiente familiar, tanto paterno como conyugal; b) instrucción recibida a través de estudios sistemáticos o asistemáticos (lecturas habituales, lenguas extranjeras, etc.); c) ocupación; d) viajes y otras experiencias culturales. Además, los informantes deberán reunir los siguientes requisitos: a) ser nacido o residente en la ciudad objeto de estudio desde los cinco años; b) haber residido en ella al menos durante las tres cuartas partes de su vida; c) ser hijo de hispanohablantes, preferentemente nacidos en la misma ciudad; d) haber recibido su instrucción primaria, secundaria y universitaria (o equivalente) en la propia ciudad.” (Lope Blanch 1986: 26)

Para acabar, y como representación del registro literario, presentamos el vaciado de dos novelas de autores españoles de origen no catalán; las novelas *Señora de Rojo sobre fondo gris*, de Miguel Delibes, y *Todas las almas*, de Javier Marías.

Como se habrá podido observar, ciertamente, las muestras tanto de lengua oral –en ambos casos representaciones del registro coloquial– como de lengua escrita –culto o formal– que se han tomado para este estudio, proceden del español hablado en la Península Ibérica, a excepción del territorio donde se habla la lengua española en contacto con la lengua catalana. Y es que –como ya hemos dicho– las hipótesis que se presentan en este estudio no pueden aplicarse a aquellos espacios geográficos donde el español convive en situación de biligüismo con el catalán; parece que ahí el uso de la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’ es más elevado que en el resto del territorio español.

DATOS DE LENGUA OBTENIDOS: El corpus de lengua oral

EL HABLA DE LA CIUDAD DE MADRID

Continuando con el mismo orden que se ha seguido para la descripción de los corpus vaciados, se empezará con la presentación de los datos obtenidos a partir del análisis de los textos conversacionales. De este modo, primero se presentarán los datos estadísticos recogidos y, para concluir, se falsarán las hipótesis ya expuestas previamente.

En primer lugar, se presentan las muestras de lengua que se han obtenido en *El habla de la ciudad de Madrid*.

Sobre este corpus, cabe decir que ya ha habido muchos autores que se han ocupado del análisis de diferentes aspectos lingüísticos documentados en él. Sin embargo, y debido a nuestro interés más inmediato, es preciso destacar entre aquellos estudiosos a Domnita Sirbu-Domitrescu quien, en su artículo de 1988 publicado por la revista *Hispania*, se ocupa de la semántica de todos los verbos modales que aparecen en el mencionado corpus. Así pues, a partir de su estudio podremos proporcionar una explicación más exhaustiva de los auxiliares verbales de obligación, objeto del presente análisis.

El número de veces que se documenta la perífrasis verbal ‘*Tener que + infinitivo*’ es muy superior al de la perífrasis ‘*Haber de + infinitivo*’. La diferencia entre ambos usos es tan significativa que puede decirse que la perífrasis ‘*Haber de + infinitivo*’ apenas aparece en este registro coloquial y conversacional. Y, además que, cuando aparece, adquiere unas características determinadas.



La perífrasis *'haber de + infinitivo'* aparece utilizada por el mismo informante; empleada de modo continuado en su turno de intervenciones. Esta perífrasis aparece auxiliando al mismo verbo —el verbo *'decir'*—, en presente y en primera persona:

INF.: (...) Es decir, si yo hoy recuerdo lo que me enseñó don G, **he de decir** que me enseñó fundamentalmente a comportarme frente a los hechos, frente a las personas, frente a los problemas. (...) (p.167).

ENC.: En España ¿qué encaje tiene la juventud dentro de la enseñanza; está amoldada o no?

INF.: (...) Eso lo veo muy difícil. Primero, **he de decirle** a usted que no conozco bien el problema de la segunda enseñanza, pero conozco el problema de la enseñanza universitaria. (...) (p.170)

INF.: (...) Yo **he de decir** que de diez cosas que mi hijo debiera aprender y que no aprende porque no estudia, o sea que no estudia, pero que si lo estudiara, sabría, de diez cosas que tiene que aprender en el bachillerato, siete no sirven para nada (...) (p.171)

Parece difícil establecer el tipo de modalidad que expresa esta construcción verbal, pues tanto se podría argumentar a favor de la modalidad deóntica, como de la epistémica, puesto que la obligación expresada posee un valor de obligación neutra. Éste es un buen ejemplo para mostrar la confusión semántica que existe en este tipo de perífrasis obligativa. No obstante, podríamos argüir que el rasgo semántico de la perífrasis en cuestión, y en estos contextos lingüísticos donde se documenta, está más próximo a la modalidad epistémica que a la deóntica. Existe un control del agente en la realización de la acción: es el *yo* enunciativo.

Por otra parte, cabe señalar que la perífrasis *'deber + infinitivo'* también aparece documentada en este corpus; sin embargo, a diferencia de la perífrasis anterior, se documenta un mayor número de veces. En los contextos lingüísticos

constatados, esta perífrasis modal expresa una obligación, claramente, deóntica. Veamos algunos ejemplos:

INF.: (...) esa fiebre que ha entrado en España ¿no?, de que todo el mundo **debe tener** un título universitario, pues se presenta en la Universidad sin una preparación en absoluto para ella también; eso, por una parte. (p.64)

INF.: Creo que es muy importante, desde luego, el papel que la mujer **debe hacer** en la sociedad; ahora, lo que pasa es que todavía existe esa mentalidad española de que una mujer ...V... solamente puede desempeñar un papel social, hasta el momento en que se casa. Luego, ya... tienen que ser una mujer de hogar, y nada más; eso es lo que creo que, que poco a poco se debía de ir desterrando (...) (pp.66-67)

INF.: (...) el matrimonio no me parece que **debe ser** un fin, sino un principio (...) desde luego un matrimonio sin amor y por conveniencia te puedes imaginar que no lo entiendo ni lo comprendo, ¿no?, y por eso creo que ...V... por lo pronto, se la **debe dar** a la mujer una autonomía, digamos de tipo económico ¿no? para que no tenga que... que casarse pensando quién la va a mantener (...) (p.68)

INF.: (...) Algunas veces, luego, cuando vuelvo me arrepiento de haber hecho eso y digo: “yo donde **debía haber estado** es en una playa tomando el sol y no haciendo nada ¿no?”; pero vamos, te lo digo de boquilla porque a los... tres o cuatro días que me he recuperado del agotamiento que vengo de mis vacaciones, pues estoy encantada de haber ido a donde haya sido. Eso es como me gusta pasarlas. (p.69)

INF.: Madrid es una capital grande que no es todo lo grande que, que no sé, que todos podemos imaginar, puesto que no nos **debemos asustar** de Madrid cuando tenemos unas capitales que son muchísimo más grandes y tienen solucionados todos sus problemas. (p.91)

INF.: (...) Creo que éstas, estas prácticas **deberían hacerse** dentro de la misma carrera; para así una vez terminada la carrera poder emprender libremente esta profesión y no tener que estar esperando a cumplir este período de prácticas con lo cual supone un trastorno grande. (...) (p.94)

INF.: Pues a mí concretamente el casamiento de Jacqueline ma ha parecido pues bastante normal, ya que es una mujer como otra cualquiera y... por tanto, pues **debe buscar** el... una satisfacción para ella. Es que Jacqueline creo que se le ha creado demasiado mito y no se la considera ya como una mujer igual que las demás, sino parece como si tuviera que ser una, una virgen y estar siempre ... V... siguiendo una, una idea de, de de su marido. (p.97)

INF.: Hoy día, todo el mundo viene aquí; estudia sus textos, su carrera y, y no quiere saber nada en cuanto a, a otro tipo de, de inquietud que **debería sentir** todo ateneísta. (p.98)

INF.: (...) Pero luego, llega el momento en que se da uno cuenta de... de que es conveniente administrar todo lo que tenemos y en que lo que **se debe poner** un especial empeño en administrar bien es la propia libertad porque de ello depende

nuestra vida. (p.107)

INF.: (...) El... un enfermo se ha muerto y de repente tú dices: hombre, pues aunque sea una cosa pequeña, yo **debía haber corrido** cuatro pisos a buscar a... tal médico (...) (p.133)

INF.: Pues para los niños... teniendo en cuenta que aquí los niños, sólo ven lo que **deben de ver** a las horas prudentes, nada de nocturnear, ni mucho menos verse programas de rombo o doble rombo, de eso nada, pues bien. (p.204)

INF.: (...) Ahora, si vamos a hablar de mí, dicen que el buen cristiano, para decir “yo”, no **debe decir** nada más que... **debe emplear** el “yo”, para decir “yo pecador”. A mí, no me gusta hablar de mí, me gusta más hablar de los demás; vean ustedes que estoy huyendo por otro lado. (p.217)

INF.: Los chalecos, y el sombrero, y..., y, vamos, era otra cosa completamente distinta (...) como **debía ser** el señorío, eran señores. Ahora ya no hay señores. Ahora todo el mundo es igual. (p.253)

INF. A.: Yo creo que se **debería pagar** para jugar al tenis, bueno yo creo que que no se **debería pagar nada**, de entrada. (p.311)

INF. A.: Bueno, pero es que..., es que nosotros, los de Filosofía somos un poco tontos, ¿eh?, yo me estoy dando cuenta de eso; bueno, no me estoy dando cuenta; me..., me lo di cuenta en cuanto me entré a la Facultad, ¡jé, jé!, porque es que hacemos lo que los demás hacen. O sea, **debemos hacer** lo que a nosotros nos conviene, o lo que nosotros creemos que es conveniente. (p.432)

Según los fragmentos seleccionados, es fácil comprobar que la obligación expresada por esta perífrasis está condicionada por factores externos ya sean impuestos por cánones sociales, cánones religiosos, ya por operaciones lógicas que realiza el propio el hablante.

Destacable es, en algunas construcciones, el sujeto agentivo al que se refiere el verbo auxiliar de la comentada perífrasis; nos referimos a estructuras con sujeto colectivo, genérico, o a un indeterminado: *‘todo el mundo’*, *‘la mujer’*, *‘el matrimonio’*, *‘el señorío’*; o a un **nos maiestaticus**, como en el siguiente ejemplo: *‘no nos debemos asustar’*; o bien, en numerosas ocasiones, dado el carácter pasivo – pasiva refleja— de la construcción, el sujeto con papel temático de agente o causativo está ausente: *‘estas prácticas deberían hacerse’*, *‘se debe poner un especial empeño’*, *‘se debería pagar’*, etc. En estos últimos ejemplos la impersonalidad incrementa el tipo de obligación deóntica, externa y, a veces, lógica.

En los casos ejemplificados, es evidente que son cánones sociales o religiosos los que imponen las obligaciones expresadas por la voz del informante a través de la perífrasis *‘deber + infinitivo’*. Así, por ejemplo, el hecho de *tener un título universitario* es una exigencia social; la idea de que *el matrimonio sea o no un fin social* es una idea bien extendida en la época en que se recogen estas conversaciones; o

bien el hecho de que *no nos debemos asustar de Madrid* ante la magnitud que posee la capital es lógico si se compara con otras capitales que duplican sus dimensiones; así como el *comportamiento o la inquietud* que debe desempeñar todo socio de cierto Ateneo; o bien cuándo *un cristiano* debe utilizar el pronombre personal nominativo *yo*; o qué se entiende socialmente bajo el concepto de *señorío*.

Especial atención merece el tipo de obligación que se expresa en el siguiente enunciado: “*un enfermo se ha muerto y de repente tú dices: hombre, pues aunque sea una cosa pequeña, yo debía haber corrido cuatro pisos a buscar a... tal médico.*” Ante una situación como ésta —la de un individuo que se encuentra ante un enfermo grave, a punto de morir— parece lógico que echar a correr en busca de ayuda para poder atender mejor al moribundo se sienta como una obligación externa, de carácter moral.

Precisamente, sobre este fragmento, Sirbu-Dumitrescu se detiene en su análisis y comenta que la lectura de ‘obligación’ está presente. Ahora bien, esta obligación —como ya hemos comentado anteriormente— es de tipo moral (o sea, se deriva de una norma social), dado que el hablante reconoce su obligación no tanto como estrictamente profesional, sino como humano al no *haber* escatimado ningún esfuerzo por salvar la vida de un prójimo (Sirbu-Dumitrescu 1988: 140). El mismo tipo de obligación se deduce en el fragmento siguiente:

INF.: Pues para los niños... teniendo en cuenta que aquí los niños, sólo ven lo que **deben de ver** a las horas prudentes, nada de nocturnear, ni mucho menos verse programas de rombo o doble rombo, de eso nada, pues bien. (p.204)

Lo que *deben ver* los niños está regido por las normas morales de la sociedad. Por otra parte, ante el siguiente enunciado:

INF.: (...) esa fiebre que ha entrado en España ¿no?, de que todo el mundo **debe tener** un título universitario, pues se presenta en la Universidad sin una preparación en absoluto para ella también; eso, por una parte. (p.64)

La obligación no parece asumirse en virtud de una norma moral; sin embargo está cercana a esta línea convencional, donde parece asumirse en favor de una moda o convención social de la época. Es decir, de la misma manera que lo consideran Espinosa y Wonder (1976), *deber* indica una obligación moral o una obligación impuesta por las circunstancias.

Asimismo, Dumitrescu matiza que en el uso radical de *deber* se puede señalar también otro significado contextual, el de “*conveniencia*”. Por ejemplo, a partir de este fragmento:

INF.: (...) Entonces, creo que ...V... cada vez más **debemos de salir** al extranjero ¿no?, cada vez más... porque, los españoles, hablando en general, hemos tenido un complejo de superioridad tremendo, o de inferioridad, como quieras (...) Entonces

creo que... **se debe de salir**... y... sin comparar, ir tomando ideas, ir asimilando y no tener un espíritu hipercrítico ¿no? (p.83)

la autora comenta que *“no se trata prácticamente de ninguna obligación propiamente dicha de viajar, sino que lo que se expresa es simplemente la conveniencia de hacerlo para superar un complejo.”* (Sirbu-Dumitrescu 1988: 141). Este mismo significado contextual se expresa en el siguiente enunciado:

INF.: (...) el matrimonio no me parece que **debe ser** un fin, sino un principio (...) desde luego un matrimonio sin amor y por conveniencia te puedes imaginar que no lo entiendo ni lo comprendo, ¿no?, y por eso creo que ...V... por lo pronto, se la **debe dar** a la mujer una autonomía, digamos de tipo económico ¿no? para que no tenga que... que casarse pensando quién la va a mantener (...) (p.68)

Según Dumitrescu, *“la conveniencia es lo que condiciona en realidad, por lo menos hasta cierto punto, el valor obligatorio de deber, ya que si una cosa es conveniente según un código moral o racional o de otro tipo, el sujeto de la acción se ve en la obligación de seguir la norma de comportamiento por dicho código.”* (Sirbu-Dumitrescu 1988: 141)

Otro ejemplo ilustrativo para este sentido contextual nos lo propociona el siguiente fragmento:

INF.: Pues a mí concretamente el casamiento de Jacqueline ma ha parecido pues bastante normal, ya que es una mujer como otra cualquiera y... por tanto, pues **debe buscar** el... una satisfacción para ella. Es que Jacqueline creo que se le ha creado demasiado mito y no se la considera ya como una mujer igual que las demás, sino parece como si tuviera que ser una, una virgen y estar siempre ... siguiendo una, una idea de, de de su marido. (p.97)

El deber de la persona en cuestión no deriva de ningún código social o moral particular, sino simplemente del hecho de que la norma de conducta planteada resulta conveniente para su salud y bienestar físico y psíquico. Se trata de normas sociales que están en pleno proceso de formación.

En contraste con la perífrasis *‘deber + infinitivo’*, *‘tener que + infinitivo’*, a lo largo del texto, parece expresar, más bien, un significado de necesidad inexorable, de condición **sine qua non** para el cumplimiento de la acción. Asimismo, la suposición expresada por *‘tener que + infinitivo’* es, para quien la formula como tal, necesariamente cierta; de ahí que Sirbu-Dumitrescu la clasifique como *‘necesidad epistémica’*. Tomando el mismo fragmento que analiza la estudiosa:

INF.: (...) Ahora a mí lo que me pega, es que **tienen que existir** (los platillos volantes) y que además que..., yo le he pedido a Dios muchas veces que si vienen a la tierra que yo los vea... sí, sí, sí me hace mucha ilusión (p.51)

La perífrasis *'tener que + infinitivo'* sólo puede limitarse a una sola interpretación. La elección del actante corresponde a una única alternativa, de tal manera que Sirbu-Dumitrescu lo define a partir de los siguientes rasgos:

[opción], [preferencia]

Si bien no se aluden a pruebas tangibles o racionales, la convicción del hablante acerca de la existencia de los ovnis es tan fuerte que la expresa a través de *'tener que + infinitivo'*, como si para él la existencia de los mismos fuera en cierto modo necesaria. "Se puede decir por lo tanto que la suposición expresada por *'tener que + infinitivo'* es, para quien la formula como tal, necesariamente cierta; de ahí que la podamos llamar *'necesidad epistémica'*." (Sirbu-Dumitrescu 1988: 142)

Otro enunciado interesante para analizar es el siguiente:

INF.: (...) La **tuve que vender**, porque me hacía falta el dinero y porque, porque estuve muy oportuna, porque fíjate tú, ije, je!, ¿qué hacíamos con aquellos discos?. (...) (p.275)

Sirbu-Dumitrescu se sirve de este ejemplo para justificar que la imposición no siempre tiene por qué venir desde fuera, no siempre es ajena al propio sujeto. Ante este enunciado, la autora señala que el hablante mismo, al sentir la imposición como necesaria, se la impone a sí mismo, constituyéndose en una autoimposición. "*La necesidad es la base de la imposición: el sujeto de la acción verbal no tiene opción, y esto es, repetimos, lo que nos parece que distingue fundamentalmente a tener que de deber.*" (Sirbu-Dumitrescu 1988: 141)

En el caso de la perífrasis *'tener que + infinitivo'*, la opción es excluida por definición, así por ejemplo, a partir de este fragmento:

INF.: (...) es imposible que se marche, porque **tiene que seguir** manteniendo a la familia y la casa. (...) (p.15)

Se observa que la necesidad de mantener a la familia excluye la alternativa del viaje.

En cambio, en el siguiente enunciado:

INF.: En mi familia, siempre se cuenta el caso de un vecino de mi padre que vivieron pues cincuenta años, tenían hijos imagínate de cuarenta y nueve y cuando él estaba... un día que éste se puso muy malo, vino el cura de la parroquia y dijo que **debían de casarse**. (p.146)

la opción sí es posible, sólo que de las dos alternativas presentadas, *casarse*

es más conveniente que *no casarse*; el sujeto la asume para actuar de acuerdo con la norma que la prescribe, por lo que la expresa a través de *'deber'*; y no de *'tener que'*.

A partir de este análisis, Sirbu-Dumitrescu puede concluir definiendo ambas perífrasis del siguiente modo:

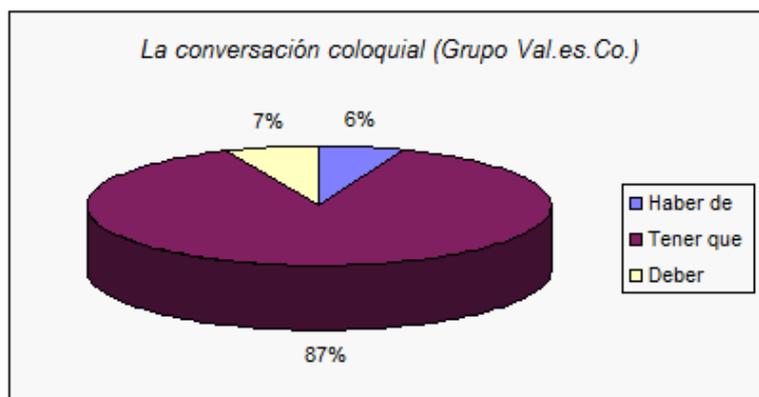
Tener que + infinitivo [□opción], [□preferencia]

Deber + infinitivo [+ opción], [+ preferencia]

La perífrasis *'deber + infinitivo'*¹⁰ orienta la elección del actante hacia una alternativa más conveniente o más plausible que las otras; sin embargo, la perífrasis *'tener que + infinitivo'* limita la elección del actante a prácticamente una sola alternativa.

LA CONVERSACIÓN COLOQUIAL DEL ESPAÑOL HABLADO (VAL.ES.CO.)

En cuanto a las muestras de lengua obtenidas del segundo texto conversacional *–Val.es.co–*, se observa que los resultados son equiparables con los datos obtenidos con *El habla de la ciudad de Madrid*. La documentación de la perífrasis *'Haber de + infinitivo'* es insignificante, con respecto de los números obtenidos a partir de la documentación de la perífrasis *'Tener que + infinitivo'*.



¹⁰ A pesar de que éste no sea nuestro objetivo de estudio, cabe destacar que es reiterativo el hecho de que se confunda constantemente el uso de las perífrasis *'deber + infinitivo'* y *'deber de + infinitivo'*. Así pues, se documenta la perífrasis de probabilidad *'deber de + infinitivo'* con el valor de obligación deóntica, o bien la perífrasis de obligación *'deber + infinitivo'* con el valor de probabilidad.

En los contextos enunciativos en los que se documenta esta perífrasis, el tipo de modalidad expresada no es única.

E: (...) pues yo para que me apetezca enrollarme **ha de ser** un tío que conozca que tal que no sé oye (...) (p.103)

En este primer contexto lingüístico, los requisitos que debe reunir el individuo para poder llegar a mantener una relación con el informante en cuestión son externos a la voz enunciativa, a pesar de que sea ésta la que seleccione a la persona para mantener un relación estrecha. No obstante, esa preferencia situada en el marco de las opiniones o gustos personales, y por lo tanto, centrada en el marco de la subjetividad, es impuesta por la informante desde el prisma de su subjetividad.

Sin embargo, en el siguiente fragmento:

E: (...) eso que te levantas por las mañanas y dices joder qué pocas ganas de levantarme de la cama o sea no tengo ni tiene nada de sentido ¿por qué me **he de levantar**? ¿para qué? yo no sé ¿para qué estoy aquí? ¡hombre! yo no me quería suicidar para postres yo no sé para qué estoy aquí y nada como al final estaba muy muy mal entonces me dio que no muy desanimada o sea desilusionada no me hacía nada ilusión que veía que no o sea (...) (pp.117-118)

La obligación expresada corresponde a la expresión de la modalidad deóntica: un factor externo es el que impone la obligación o el deber de que el informante deba levantarse temprano, acción que, por cierto, queda cuestionada.

Éstos son dos buenos ejemplos para constatar que la perífrasis '*Haber de + infinitivo*' puede expresar ambas modalidades obligativas, correspondiéndose de este modo a una posible etapa de sustitución, que podría contribuir a esta confusión semántica evidente.

Otro buen ejemplo, extraído del texto conversacional de *Val.es.co.* es el siguiente:

M: (...) si por ejemplo tu mamá no da permiso y Rosita no da permiso no se puede poner

A: no no no

S: **tiene que ser**

A: **ha de ser mayoría**

M: exacto

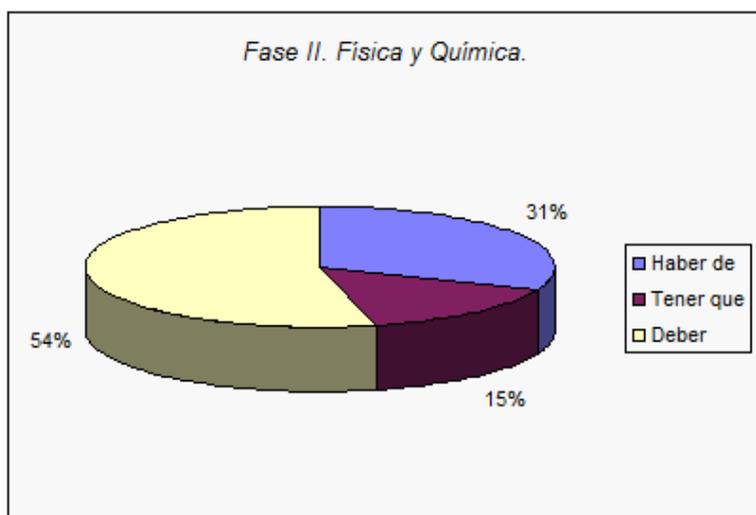
A: **ha de ser mayoría** (...) (p.135).

Cuando el informante S asevera que "*algo tiene que ser mayoría*", el informante A lo corrobora con una gran rotundidad afirmándolo a través de la perífrasis

verbal “*ha de ser mayoría*”, donde la lógica y la objetividad parecen adquirir un peso específico para verificar la razón del informante A. De este modo, la mencionada perífrasis apunta a una modalidad deóntica, externa, en la que los datos de la realidad son tan evidentes y objetivos que la opinión de S se ve corroborada con la fuerza semántica de A.¹¹

EL LENGUAJE CIENTÍFICO

En los textos representativos de la lengua escrita, cabe destacar que la presencia de la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’ es mayor, en números absolutos, que en los textos conversacionales. Sin embargo, en aquellos textos –los de lengua escrita– a pesar de documentarse un mayor número de veces la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’, cabe destacar que, proporcionalmente, la perífrasis ‘*tener que + infinitivo*’ aparece documentada más veces que la construcción ‘*haber de + infinitivo*’. No obstante, de esos textos representantes de la lengua escrita, cabría hacer una salvedad, pues en uno de los textos considerados, concretamente en el manual de física para bachilleres –*Fase II*–, la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’ es mayor en número que la perífrasis verbal ‘*tener que + infinitivo*’.



¹¹ Respecto de este corpus de la lengua española hablada en la comunidad valenciana, cabe destacar el estudio de Gómez Molina dedicado a la investigación sociolingüística del habla de Sagunto (1986), donde llegó a la conclusión de que en lengua valenciana la utilización de la perífrasis ‘*tenir que + infinitivo*’ era resultado de la interferencia de dirección retroactiva de la lengua castellana (*lengua origen*) sobre la lengua valenciana (*lengua recipiente*).

Asimismo, tras los resultados obtenidos a partir de este corpus del habla castellana, representativa de la comunidad valenciana, se podría llegar a la conclusión de que la constatación de la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’ en mayor grado que en el corpus del *Habla de Madrid* podría ser, tal vez, resultado de la interferencia de la lengua valenciana (lengua origen) sobre la lengua castellana (lengua recipiente).

En dicho texto científico, es extenso el uso que se hace de las perífrasis '*haber de + infinitivo*' y '*deber + infinitivo*'. El uso de ambas perífrasis aparece motivado, posiblemente, por el tipo de registro que predomina en esta clase de textos: texto científico, con el tono formal, y con el campo caracterizado por su variedad lingüística técnica. La voz enunciativa está ausente, y la objetividad es su eje vertebrador. Es abundante el uso que se hace de la pasiva refleja, así como de la impersonalidad; asimismo, el verbo aparece flexionado en primera persona del plural, correspondiéndose a un **nos maiestaticus**; y cuando el verbo se construye en segunda persona del singular remite a un sujeto no referencial, utilizado para la confección de enunciados en los que se proponen ejercicios prácticos, o bien se crean situaciones reales que permiten ejemplificar la teoría presentada.

Se puede definir el movimiento diciendo que es el continuo cambio de posición o de lugar. Pero el cambio de posición o de lugar recibe el nombre de desplazamiento. Para venir a clase **te tienes que desplazar** de tu casa al colegio. El resultado del movimiento es el desplazamiento. (p.28)

Ciertamente, este texto es un buen ejemplo para defender la conservación en el sistema de la lengua española de la perífrasis verbal '*haber de + infinitivo*'. No obstante, cabe destacar que ésta se documenta en un texto formal, escrito y planificado para la expresión de los hechos científicos y empíricos acaecidos en un laboratorio, y descritos en un manual didáctico como éste, donde la voz del científico está ausente, además de ser totalmente irrelevante.

Es evidente, pues, que la perífrasis '*haber de + infinitivo*' se corresponde a la expresión de la modalidad deóntica, cercana a la perífrasis '*deber + infinitivo*'. Este último hecho queda patente a lo largo del texto, ya que se observa cómo una misma estructura sintáctica que expresa la misma modalidad de obligación, expresada por el mismo verbo predicativo auxiliado, se construye con diferentes auxiliares perifrásticos, siendo el auxiliar *haber* el que alterna en un mismo contexto lingüístico con el auxiliar *deber*, sin que aparezca '*tener*':

Si aplicándose una fuerza igual y de sentido contrario lo subimos a la altura h , **debemos realizar** un trabajo en contra del campo gravitatorio. (...) (p.199)

Si movemos la carga $+q'$ de un punto a otro, por ejemplo, del punto a al punto b , **hemos de realizar** un trabajo en contra del campo, ya que éste rechaza a la carga $+q'$. (p.200)

Asimismo, la perífrasis '*tener que + infinitivo*', también documentada en este texto, adquiere rasgos semánticos propios de la modalidad deóntica. Esto es, en lugar de aparecer las perífrasis '*haber de + infinitivo*' o '*deber + infinitivo*' en contextos deónticos, en ocasiones se documenta la perífrasis '*tener que + infinitivo*'.

Si cambiamos la frecuencia de vibraciones de uno de las dos diapasones colocando algún peso en una de sus varillas, ya no se obtiene la resonancia al golpear el otro;

ambos diapasones **tienen que tener** la misma frecuencia para que resuenen. (p.158)

Este hecho lingüístico permite constatar que, si es cierto que la perífrasis '*haber de + infinitivo*' puede adquirir rasgos semánticos propios de la modalidad de obligación epistémica, como ya se ha constatado en el registro coloquial, también lo es que la perífrasis '*tener que + infinitivo*' puede adquirir los rasgos semánticos propios de la modalidad de obligación deóntica.

Esto nos permite argumentar que la perífrasis '*haber de + infinitivo*' está conformada por unos rasgos semánticos que también tiene '*tener que + infinitivo*'. Como en sus inicios, esta perífrasis expresa una modalidad deóntica; pero con el paso del tiempo ha incorporado rasgos semánticos propios de la perífrasis '*tener que + infinitivo*', es decir, los propios de la expresión de obligación epistémica; sin embargo, ha disminuido su frecuencia de uso, al haber sido desplazada por la perífrasis '*tener que + infinitivo*', como ya se ha documentado a través de los registros conversacionales —orales y espontáneos—.

Por otra parte —como así se documenta en los registros escritos— la perífrasis '*haber de + infinitivo*' aparece bien documentada en tipos de textos en los que predomina la modalidad deóntica (textos narrativos, argumentativos y expositivos); en ellos, la perspectiva objetiva adquiere un papel relevante. Sin embargo, en la lengua conversacional se utilizan las perífrasis '*tener que + infinitivo*' y '*deber + infinitivo*' para la expresión de los valores deónticos, y apenas aparece '*haber de + infinitivo*'.

De este modo se comprueba que la perífrasis '*tener que + infinitivo*' no sólo usurpa la frecuencia de uso de la perífrasis '*haber de + infinitivo*' en el registro oral, recogiendo valores modales deónticos y epistémicos; sino que también la perífrasis '*tener que + infinitivo*' va invadiendo el espacio del registro escrito donde era habitual la perífrasis '*haber de + infinitivo*'; debido al tipo de campo, modo y tono que identifica la mencionada variedad funcional.

Lo verificado en este corpus es una buena muestra que permite justificar el hecho de que la perífrasis verbal '*haber de + infinitivo*' esté en proceso de sustitución; en esta perífrasis —el uso del valor epistémico por el deóntico— es buena prueba de ello, en los pocos casos en los que ya puede documentarse.

EL LENGUAJE MÉDICO

Otro tipo de texto expositivo-argumentativo es el que se corresponde a pequeños estudios de medicina dedicados a la investigación de patología digestiva. Los datos estadísticos aportados por estos artículos y recogidos en las actas del XVIIIº Curso de especialización en el Servicio Escuela del I.N.P. son muy significati-

vos. A pesar de caracterizarse por un tipo de registro científico, cuyo campo es técnico, el modo planificado, el tenor informativo y el tono formal; es decir, a pesar de ser textos objetivos, en los que la voz del enunciador está ausente, la perífrasis *'tener que + infinitivo'* se usa en mayor número que la perífrasis *'haber de + infinitivo'*. Es pertinente señalar que el discurso científico médico que nos ocupa va acompañado o introducido por casos concretos de pacientes sometidos a observaciones médicas para posteriores estudios. Y, concretamente, en la descripción de estos casos en observación es donde se emplea la perífrasis *'tener que + infinitivo'*, al insistir en el tipo de vida que llevan, lo que realizan en sus actividades profesionales como posibles condicionamientos que motivan la aparición de problemas digestivos.

En realidad, el paciente o la paciente son inquietos, ocupan cargos responsables, están viviendo una situación personal incómoda, o, según ellos mismos, todo parte de un disgusto o de un período de su vida en el que **tuvieron que soportar** una serie de emociones repetidas graves. (p.78)

(...) igualmente un excesivo trabajo manual especialmente con el brazo derecho – por ejemplo, un caso nuestro de una señora haciendo punto durante varias horas seguidas o el de otro caso nuestro de un obrero que **tenía que revolver** una mezcla química con una gran pala con su brazo derecho—. (p.235)

Muchas otras causas desencadenantes pueden existir, incluso hay ocasiones en que es imposible averiguar la causa que desencadenó su crisis aguda, causa a veces aparentemente “mínima”, tal como una simple contrariedad o una diferencia de criterio, la preocupación por un trabajo que **tendrá que hacer** al día siguiente, los preparativos de un viaje, un examen, (...) (p.238)

Parece claro que en estos contextos lingüísticos, donde se documenta la perífrasis *'tener que + infinitivo'* la expresión de modalidad que se observa es epistémica. El hecho de que un individuo soporte o no una serie de emociones graves; o que un obrero, para poder llevarse el pan a la boca, remueva una mezcla química con una gran pala con su brazo derecho; o bien que un individuo se preocupe por un examen o por lo preparativos de un viaje, en último término son hechos que, desde el marco de la modalidad obligativa, estos individuos interpretan desde su realidad más próxima o desde el prisma de su subjetividad. Es decir, parece comprensible que el médico los interprete a través de la perífrasis *'tener que + infinitivo'*, pues son hechos aprehendidos por el propio individuo, que los asume como inherentes desde el marco de la obligación más interna por diferentes condicionamientos personales: por el tipo de carácter, constatado en el primer caso; por intentar conservar el trabajo, en el caso del obrero; o por el deseo de superar satisfactoriamente un examen o de tener un viaje sin ningún tipo de dificultades.

Asimismo, el hecho de que una serie de acciones que afectan al paciente, como por ejemplo meterse en la cama, inyectarse un sedante, ser hospitalizado, o ser operado se expresen a través de la perífrasis *'tener que + infinitivo'*, queda bien

justificado, como se observa en los siguientes ejemplos:

Suelen empezar por la mañana, con mucho dolor de cabeza, más en la mitad derecha de la frente; muchas veces se siente tan mal que **tiene que meterse** en la cama, luego, una o varias horas después, empieza a vomitar (...) (p.241)

Ella afirma que más o menos intensos en cuanto a sus vómitos biliosos, pero que siempre empezaron con hemicránea previa. Nunca **tuvieron que ponerle** una inyección para calmar sus dolores durante el cólico. (p.241)

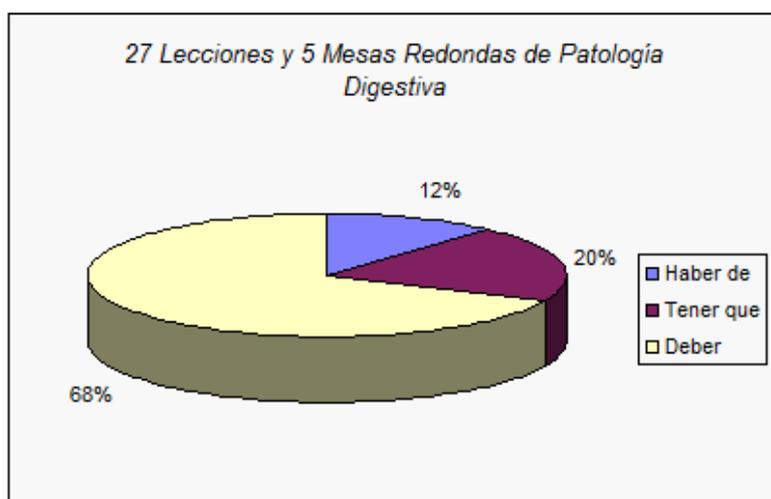
Dice la enferma que lo que lo más le molesta, lo peor de sus cólicos, es que “no para de vomitar”, incluso en una ocasión **tuvo que ser hospitalizada** cuarenta y ocho horas y tratada con suero su deshidratación. (p.243)

Aconsejamos a la enferma que se operara, pero advirtiéndole que **tendría que seguir** tratando sus jaquecas. (p.244)

El médico aconseja, o incluso obliga, pero en última instancia es el paciente quien toma la decisión de meterse en la cama, hospitalizarse u operarse, obligaciones que se impondrá en último momento según en el estado físico o anímico con el que se encuentre.

De este modo, en los ejemplos tomados se observa una correspondencia unívoca entre esta construcción perifrástica y la modalidad que expresa.

Este mismo corpus tampoco carece de la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’. Sin embargo, su uso es inferior al de la perífrasis ‘*tener que + infinitivo*’, y es que la perífrasis ‘*deber + infinitivo*’ es, como corresponde por el tipo de modalidad, la más utilizada a lo largo de todo este texto, duplicando el número total obtenido de la suma de las dos anteriores perífrasis.



Este uso viene determinado por el tipo de registro identificado. Es lógico

que en un tipo de texto como éste, donde la voz del autor o enunciador es irrelevante, el tipo de modalidad expresada sea deóntica, puesto que la obligación de un científico no viene motivada por fuerzas internas del mismo investigador, sino de los hechos externos y empíricos que el estudioso recoge e interpreta. Veamos algunos de esos casos documentados:

Debe hacerse notar que la lesión circunscrita, de tipo polipoide, puede ser confundida, fácilmente, en los aspectos clínico y radiológico, con una neoplasia gástrica. (p.20)

Debe, pues, **interpretarse** esta lesión como una reacción granulomatosa ante una perturbación metabólica local, mal concretada, y que, por razones que se nos escapan, asienta en la submucosa gástrica. (p.24)

Sin embargo, **debe existir** algún otro factor esencial determinante, ya que admitir el hecho de la posible absorción de cancerígenos a nivel de una célula convertida funcionalmente en absorbente, apenas hace otra cosa que desplazar el problema manteniendo toda la incógnita de este porqué. (p.24)

Suele desaparecer con el tiempo, pero su persistencia posible nos **debe hacer pensar** en que se está iniciando a nivel de la boca un proceso inflamatorio de carácter organizado. (p.47)

El segundo paso será descubrir la causa de esta ansiedad. Puede permanecer en la más completa obscuridad respondiendo a una personalidad que **debe preocuparnos** y mantener nuestra atención hacia posibles eventualidades psiquiátricas, pero puede pertenecer a ese gran número de sujetos “sometidos a las causas adversas” de la vida o a su inclusión en un mundo civilizado que acaba agotando sus reservas sentimentales. (...) Piénsese en un profesional que ve interrumpido su trabajo constantemente por el timbre del teléfono al que **debe responder** necesariamente o al hombre que hace del volante su profesión en la situación del tráfico en ciudad o en carretera actual. (p.81)

En lo que respecta a la clínica, estos pacientes presentan una ictericia progresiva, junto con un intenso prurito, hipocolia, coluria y, ¡cosa paradójica!, la bradicardia en ellos es muy poco marcada, a pesar de que teóricamente **debería serlo**. (p.91)

No **debemos, sin embargo, aquí hablar** de la hepatitis crónica como de una sola entidad clínica, sino que, dentro del concepto de hepatitis crónica agresiva, se agrupan en el momento actual una serie de entidades que antes se definían con varios nombres (p.97)

Respecto a las colecistitis agudas, reina también controversia y hay ambientes que sistemáticamente renuncian a la intervención en aras de medidas médicas que sólo abandonan por razones muy últimas y en cambio, en otros, la intervención se realiza en todo paciente con manifestaciones agudas de la enfermedad. No creo que puedan adoptarse nunca posiciones rígidas, estereotipadas, sino que en cada caso **debieran funcionar** criterios médicos que son universales. No hay duda de que antes de decidir una laparotomía **debiéramos tener** despejadas algunas incógnitas

que podrían agruparse en la certidumbre diagnóstica, el riesgo operatorio y el riesgo de la afección cuando se abandona a sí misma.

Respecto al diagnóstico, aunque el cuadro clínico de las colecistitis agudas suele ser orientador, especialmente si ya hay antecedentes que hayan establecido el diagnóstico de colelitiasis, hay fuentes indudables de error que **deben ser tenidas** en cuenta. (p.220)

Debemos tener en cuenta que en estas formas agudas hubo veintinueve casos de perforación vesicular. (p.222)

Gran atención **debe ser prestada** a las condiciones patológicas preexistentes, tales como la enfermedad cardíaca o pulmonar, en el propósito de procurar un tratamiento que coloque al paciente en las mejores condiciones de resistencia para el caso de que se decida la intervención.

Naturalmente, una vigilancia regular **debe ser establecida** con atención a los síntomas clínicos, signos abdominales y signos generales.

Como rutina **debe realizarse** un electrocardiograma y análisis de laboratorio que incluyan urinoanálisis y determinaciones del hematocrito y hemoglobina, leucocitos, amilasa sérica, urea (...) (p.223)

El tratamiento es necesariamente quirúrgico y las medidas médicas, si bien pueden preparar y suplementar la cirugía no **deben retrasar** en modo alguno la intervención. (p.224)

Parece bien demostrado que el aumento de tensión en el interior del sistema cavitario del páncreas es origen de pancreatitis, llamadas de origen ductal. Para que este aumento de tensión ocurra **deben darse** necesariamente dos circunstancias. (p.225)

Sin embargo, la consideración de una pancreatitis, como una primera urgencia médica, **no debe hacer** que perdamos de vista dos hechos. (p.228)

Cuando en un abdomen agudo se sospeche pancreatitis, **debe plantearse** laparotomía siempre que no se pueda rechazar con certeza la posibilidad de otra afección netamente quirúrgica. (p.228)

A lo largo de estas líneas hemos indicado que la situación más frecuente del obstáculo en una pancreatitis ductal suele ser la ampolla de Vater. Parece lógico pensar que allí **debe centrarse** la acción del cirujano. (p.229)

Como decimos, en términos generales, el tratamiento **debe estar encaminado** a prevenir el acceso jaquecoso, evitando para ello, todo lo que el enfermo sabe que le va mal (...). Si empieza, **debe de cortarse** rápidamente el acceso de jaqueca, por todos los medios, antes de que sea imposible. (p.251)

Se debe dar al enfermo unas pautas, combinando dos o tres tipos de fármacos, que se ajusten lo mejor posible a su caso particular. (p.252)

Siempre advertimos a los enfermos vomitadores y sus familiares que el estómago

“intolerante” **debe ser respetado** y que unas horas de dieta absoluta y hasta de uno o dos días, perjudican menos al enfermo que un “síndrome jaquecosobiliar agudo” con su complicación de “síndrome de hiperemesis”. (p.254)

La técnica **debe ser** cuidadosa, con las incidencias adecuadas y series radiográficas, para demostrar en lo posible su etiología, anatomía, patología y drenaje. (p.267)

La vesícula con aire se ve con frecuencia que los conductos extrahepáticos, pero siempre fijándose muy bien, pues la primera **debe diferenciarse** del bulbo duodenal con aire, divertículo duodenal (...) que son variables múltiples y sin el límite inferior horizontal que puede tener la vesícula. (p.267)

Las normas de diagnóstico radiológico ya las hemos ido dando a medida que describíamos las imágenes, pero recordemos que **debe pensarse** en fístula colecistoduodenal al comienzo de la exploración, cuando veamos rodilla superior y bulbo duodenal en posición alta por debajo del hígado. (p.273)

No olvidemos que la vesícula, vías biliares y duodeno están en íntima relación, anatómica y fisiopatológicamente, no **debiendo ignorar** lo que puede pasar en una de las vísceras cuando ésta afecta a la otra. (p.277)

Para despegar bien bulbo y ver mejor las relaciones con vías biliares y vesícula, repetimos que **debe situarse** al enfermo en O.A.I. bipedestación, que nos permite la valoración de las caras anterior y posterior de bulbo y su contacto con vesícula o colédoco. (p.279)

Las radiografías sin contraste buscando cálculos o aire antes de dar el bario nos han dado poco resultado, sin que esto quiera decir que no **deban ser practicadas** sistemáticamente en esos casos, pues esta impresión puede cambiar con un número más elevado. (p.279)

Por otra parte, el uso de la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’ también corresponde –y en este texto siempre, y de modo unívoco— al mismo uso que se hace de la perífrasis ‘*deber + infinitivo*’. La documentación de esta perífrasis verbal aparece en construcciones sintácticas impersonales, ya sea en estructuras propiamente impersonales, o bien en construcciones propias de un ‘*nos maiestaticus*’.

Otros factores, como la anulación funcional del estómago o esofagización del mismo y el origen metabólico señalado por algunos autores **han de ser** también considerados. (p.44)

En tercer término, una alteración analítica que nos puede orientar hacia una evolución maligna de las hepatitis es la presencia de unas pruebas funcionales extremadamente alteradas. Sin embargo, **hemos de hacer** constar que entre estas pruebas funcionales indiciarias de proceso que camina hacia la muerte, no se pueden incluir las transaminasas, criterio en el que coincidimos con Vido. (p.91)

Otro aspecto de la clasificación en el que **hemos de insistir** en el hecho de que no juzgamos lo mismo una hepatitis crónica persistente que una hepatitis aguda pro-

longada. (p.96)

En relación con la hepatitis crónica agresiva, **hemos de señalar** que en nuestro medio hacemos varios grupos. (p.97)

Este criterio, **hemos de confesarlo**, tropieza a menudo en la práctica con situaciones que le hacen vacilar, pero hemos comprobado que tras la inhibición operatoria sigue habiendo una gran mortalidad y una acusada morbilidad que se expresa en evoluciones clínicas complicadas y amenazadoras. (p.229)

En primer lugar, **hemos de dejar sentado** que el equilibrio ácido-base e hidroelectrolítico son una misma cosa. (...) y aún **hemos de considerar**, por lo que hace al Cl, Na, K, Mg, etc., una tercera propiedad, inherente a su cualidad específica, como tal elemento, por ejemplo, el Mg en la conductividad nerviosa, el Ca en la contracción neuromuscular, etc. (p.339)

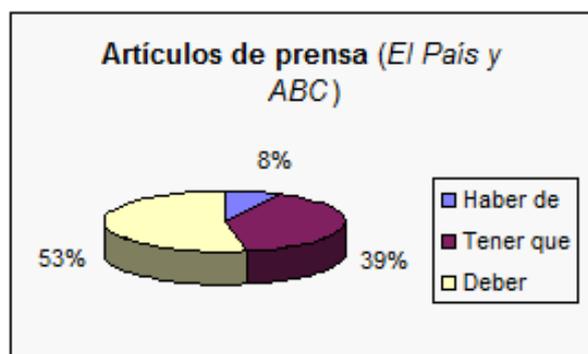
En definitiva, se constata una confusión entre las perífrasis '*deber + infinitivo*' y '*haber de + infinitivo*', puesto que ambas llegan a conformar estructuras impersonales y, por lo tanto, apuntan a un mismo tipo de obligación: la deóntica. Asimismo, es pertinente destacar cómo el auxiliar de la perífrasis '*haber de + infinitivo*' aparece conjugado en primera persona del plural para reforzar la desfocalización de la primera persona del singular, el '*yo*' que coincide con la voz del enunciadore, y que es, en los anteriores ejemplos, quien hace constar, quien insiste, quien confiesa, quien deja sentado o quien considera algo. Y destacable es que esta desfocalización se realice a través de la perífrasis '*haber de + infinitivo*'.

Tan sólo se documenta en una ocasión la desfocalización de la primera persona del singular a través del auxiliar de la perífrasis verbal '*tener que + infinitivo*', donde se neutraliza la obligación epistémica que expresa:

Insistiremos en que **tenemos que buscar** más allá de los síntomas de colangitis y afectación hepática, que, con los de obstrucción biliar, no son característicos de la fístula, aunque la acompañen. (p.266)

EL LENGUAJE PERIODÍSTICO

No todos los textos escritos vaciados corresponden al registro científico, como ya se ha apuntado en el apartado anterior. Asimismo, también se han considerado artículos de prensa, es decir, también hemos vaciado textos que se caracterizan por pertenecer al registro periodístico. Al igual que los resultados obtenidos en los otros textos escritos vaciados y analizados, los obtenidos a través de este tipo de texto escrito son también muy significativos. El número de ocasiones en las que aparece documentada la perífrasis '*deber + infinitivo*' es superior que el de la perífrasis '*tener que + infinitivo*' y '*haber de + infinitivo*'.



La perífrasis *'haber de + infinitivo'* documentada muestra de nuevo la confusión semántica que representa esta construcción verbal, como se observan en estos ejemplos:

Tanto más, cuanto que los mentís han sido tibios, y el jefe de propaganda Shabarov **hubo de reconocer** que se está elaborando y por eso aún no se ha publicado, un conjunto de objetivos a largo plazo. (Francisco Eguiagaray, *ABC*, Madrid, 31/3/96, p.34,)

Y aunque la doctrina oficial mantiene aún que es parte integrante de China, con la que **habría de unirse** cuando desaparezca el régimen comunista en el continente, la falta de toda intención democratizadora de Pekín está llevando a las nuevas generaciones de taiwaneses a la convicción de que los caminos de las dos Chinas deben separarse definitivamente. (*El País*, Madrid, 24/III/96, p.12)

Las ventas, sigue diciendo José Luis Lozano, es y debe ser plaza de temporada. Y cuenta con una afición conocedora de la tauromaquia, que **hemos de atender**. (*El País*, Madrid, 31/XII/1997, p.39)

Ambas modalidades –la modalidad epistémica y la modalidad deóntica— parecen confundirse. Asimismo, la modalidad deóntica todavía parece recogerse en esta construcción perifrástica, y un buen ejemplo lo tenemos en este fragmento recogido en la publicación periódica de *El País*:

El currículo **debe acompañarse** de una carta de presentación. (...) [TITULAR: El currículo **ha de ir acompañado** de una carta justificando la idoneidad para el puesto.] Esta misiva **debe realizarse** a medida, en función del empleo solicitado. **Ha de llamar** la atención sobre los datos del currículo que responden a las necesidades de la empresa a la cual se dirige el candidato. (...)

La carta de presentación debe ser personal y breve, no exceder nunca de un folio a

doble espacio. **Debe estar** escrita a máquina u ordenador (...) en el mismo papel y con los mismos caracteres que el currículum. **Debe ser fechada y firmada** y nunca grapada al historial profesional. (Pablo García de Sola, *El País*, Madrid, 8/VI/1997, p.45)

A partir de este texto instructivo, donde se expresan las indicaciones adecuadas para confeccionar un currículum, se observa que la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’ todavía se utiliza para la expresión de la modalidad deóntica, pudiendo sustituir a la construcción perifrástica ‘*deber + infinitivo*’, y evitar su redundancia en un mismo texto o párrafo, como ya lo constataba en su estudio Delpont (1994).

También es destacable el hecho de que la perífrasis ‘*tener que + infinitivo*’ reúna ambos rasgos semánticos modales. Esto sucede en los siguientes ejemplos:

Ahora, nerviosos porque **tienen que abandonar** la montura del poder, los socialistas se dedican a cuestionar los pactos del PP con los nacionalistas y a vociferar que peligra la “cohesión territorial del Estado”, expresión hortera para no hablar de la “unidad de la Patria”(…). (José Antonio Sánchez, *ABC*, Madrid, 31/3/96, p.58)

Raúl, a su edad, **tiene que disfrutar** jugando (...). (EFE, *ABC*, Madrid, 31/3/96, p.75)

Casi tres semanas después de los comicios decía entonces que si González quería pacto **tendría que asumir** íntegro el programa de CiU.” (*El País*, Madrid, 24/III/96, p.12)

Y no sólo los adultos, sino cuarta parte de la población –mayor de 20 años— **tendría que controlar** sus niveles de colesterol, según el estudio; una décima parte necesitaría algún tipo de cuidado y la mitad de ese 10% requeriría tratamiento farmacológico. (M.J. Díaz de Tuesta, *El País*, Madrid, 15/XII/1997, p.32)

Los usuarios individuales **tendrán que sustituir** el actual receptor analógico por otro digital, dotado de acceso condicional, que sólo podrá activarse mediante el uso de una tarjeta. De acuerdo con los planes existentes, los espectadores **tendrán que pagar** regularmente una cuota de mantenimiento de dicha tarjeta de acceso.

(...) En una primera tanda se destinarán a cada operador de cable cuatro receptores digitales. Los usuarios individuales sólo **tendrán que instalar** uno. (Rosario G. Gómez, *El País*, Madrid, 17/XII/1997, p.30)

La primera alarma se produjo de madrugada, cuando un matrimonio **tuvo que ser evacuado** en una lancha, ante la crecida de un arroyo en una localidad situada a unos 20 kilómetros de Burgos. (Pedro Sedano, *El País*, Burgos, 19/XII/1997, p.23)

Los agentes **tuvieron que utilizar** un martillo para echar abajo la puerta. (A.V. García / J. Arias, *El País*, Granada, 19/XII/1997, p.26)

(...) según explica Martínez, ‘los pacientes **tienen que hacer**, en ocasiones, verdaderos malabarismos para partir un comprimido o para contar decenas de gotas, lo que origina un alto porcentaje de errores en la administración.’ (...). (Susana Pérez de Pablos, *El País*, Madrid, 22/XII/1997, p.29)

Los gestores de dichos fondos y carteras **tienen que cumplir** dos requisitos. (...)

La conexión es la siguiente. Para que el tipo de cambio se aprecie se **tienen que dar** dos condiciones. (Guillermo de la Dehesa, *El País*, Madrid, 22/XII/1997, p.60)

Desde el ministerio no se ponen por ahora objeciones a que tales productos se sigan recetando en el seno de la Seguridad Social, advirtiendo al paciente que **tendrá que pagar** su precio íntegro. (...)

Esta última medida se implantará a lo largo de los próximos seis meses, y supondrá que, a partir de un precio, el del genérico correspondiente, si un ciudadano quiere un fármaco más caro deberá pagar la diferencia. (Lucía Argos, *El País*, Madrid, 31/XII/1997, p.23)

Todos los concejales, sin distinción de sexo, se han **tenido que acostumbrar** a andar acompañados y a observar una estricta disciplina de autoprotección. (...) El PP **tendrá que gastar** en la seguridad de sus electos unos 600 millones al año. (Aurora Intxausti, *El País*, San Sebastián, 31/XII/1997, p.14)

En ellos, las mencionadas construcciones perifrásticas de obligación parecen apuntar al tipo de modalidad deóntica, acciones obligativas impulsadas por agentes externos respecto al papel temático de agente que recibe la función sintáctica de sujeto.

En definitiva, el registro periodístico nos permite, de nuevo, mantener la hipótesis que explica que en el registro escrito permanece la perífrasis verbal '*haber de + infinitivo*', a diferencia del registro oral. Su frecuencia de uso es inferior a la de '*deber + infinitivo*'. Es difícil verificar que '*haber de + infinitivo*', cuando aparece en el texto periodístico, presenta normalmente valores epistémicos. La mayor frecuencia de '*deber + infinitivo*' significa que los valores deónticos, propios de esta perífrasis, no se prestan a confusión. Además, cabe señalar que, no por tratarse de este tipo de textos, se omite el uso de la perífrasis '*tener que + infinitivo*'; en ella se observa confusión en el uso, de modo que en algunos contextos lingüísticos expresa modalidad deóntica; y en otros, modalidad epistémica.

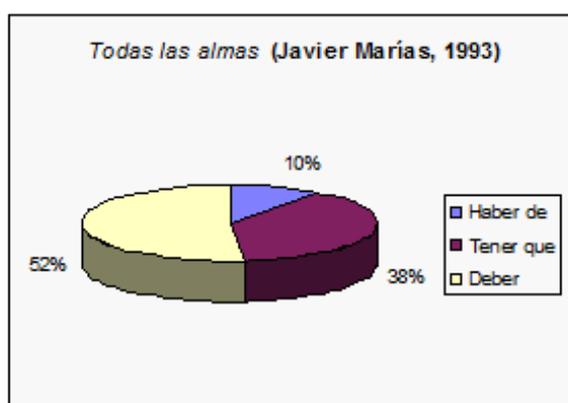
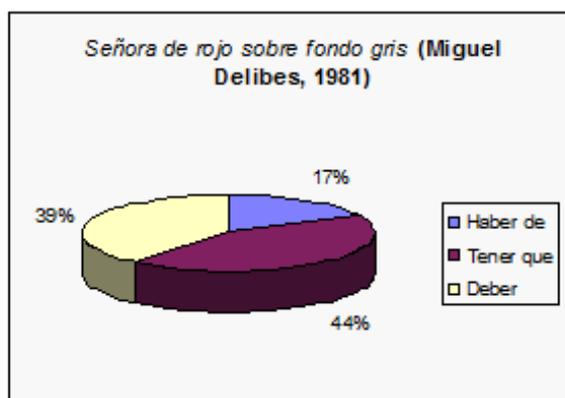
Así pues, podemos llegar a la conclusión de que la perífrasis '*tener que + infinitivo*' también se documenta en textos escritos, planificados y formales; y que, como ocurre en el registro oral, va adquiriendo mayor relevancia que la perífrasis verbal '*haber de + infinitivo*', recogiendo no sólo el valor modal obligatorio epistémico que la identifica, sino también el valor deóntico que caracteriza a la perífrasis verbal '*haber de + infinitivo*'.

EL LENGUAJE LITERARIO: LA NOVELA DE DELIBES

Por último, y ya para acabar, cabe destacar los dos últimos textos que representan el registro literario: la novela de Miguel Delibes, *Señora de rojo sobre*

fondo gris; y la de Javier Marías, *Todas las almas*.

En ambas obras, el uso de la perífrasis '*haber de + infinitivo*' apenas es significativo.



En la obra de Delibes, el rasgo modal expresado a través de la perífrasis '*haber de + infinitivo*' es siempre el mismo; se trata en todos los casos de la obligación deóntica.

Evelio Estefanía me anticipó que, en su discurso de recepción en la Academia, iba a aludir a esta cualidad suya, pero, ante las circunstancias, **hubo de cambiarlo**. (p.42)

Luego jugaron a los despropósitos, conmigo de espectador. Le tiraba una pelotita que ella **había de atrapar** al vuelo, ora con una mano ora con la otra. (p. 98)

Durante nuestro siguiente viaje al extranjero no llegó a concentrarse; se olvidaba de los cuadros, de su disposición, tarea a la que siempre había dedicado muchas horas. Ahora **había de colocarlos** yo sólo mientras ella recorría los comercios de la ciudad, no buscando faldones o pañales como, dada la edad de la niña, podría esperarse, sino vestidos o zapatos para cuando cumpliera tres o cuatro años, prendas que con toda seguridad habrían dejado de ser divertidas cuando la niña alcanzase

esa edad. (p.106)

Una de aquellas mañanas que nos sentíamos más próximos, le comuniqué lo del facial, la posibilidad de que el cirujano, para raer el tumor, **hubiera de cortar** el nervio. (p.123)

Sin embargo, la perífrasis '*tener que + infinitivo*' parece recoger los rasgos semánticos de ambas modalidades de obligación –la deóntica y la epistémica—. De este modo, la perífrasis de obligación '*tener que + infinitivo*' también aparece documentada con valor deóntico, de modo que el sentido de la obligación lo imponen factores externos y ajenos al agente verbal y/o a la voz del enunciador.

Ella comentó que ni lo creía ni lo dejaba de creer, pero era inicuo negarse a toda comprobación. Tal vez algún día **tengamos que rendir** cuentas por estas cosas, le dijo. (p.16)

Para poder recibir a Jesús **ienes que ser buena**, le decían. (p.17)

No obstante, fue la niña la que llenó su vida durante esos meses. Nunca imaginé que el primer año de un bebé **tuviera que ajustarse** a unas pautas tan delicadas. (p.38)

Cada mañana, al despertar, me pregunto: ¿Por qué **tengo que estar contenta**? (p.40)

Respiraba anhelosamente, me oprimía el pecho. Pensé en el infarto, pero era la rabieta lo que dificultaba mi respiración. **Tendrá que ser** así, me dije; también a los artistas nos llega la menopausia. (p.89)

A ella le alentaba tu confianza. Mediada la gestación, te preocupaba no sentir apenas a la niña, pero ella te decía que no creyeras que la criatura **tenía que estar** el día entero bailando dentro de ti, ¿recuerdas? (pp.105-106)

La localización es muy definida. Lo más probable es que **tengamos que sacrificar** el facial, dijo al fin. (p.121)

Asimismo, esta perífrasis también recoge el sema de obligación epistémica, de modo que el sentido de la obligación de efectuar o no la acción del verbo auxiliado es impuesta desde el propio agente, o voz enunciativa, es decir, desde la subjetividad del propio agente.

En una ocasión traté de hacerla ir más lejos y, al salir del cine, le pedí que repitiese el tema de fondo: Así no, me dijo, antes **tengo que dormirlo. Tenía que dormirlo**, ¿te das cuenta? (p.20)

Te diré más, cada vez que ella me preguntaba ¿trabajas?, antes para que yo pensase que seguía de cerca mi quehacer que por auténtico interés (en esos días su cabeza estaba ocupada en otra cosa), yo me hacía la siguiente reflexión: que, más adelante, cuando ella sanase, **tendría que revelarle** la verdad, es decir que el pin-

tor que había en mí había muerto; que el hecho de haber pintado mil cuadros no significaba que pudiera pintar mil uno. (pp.76-77)

Por otra parte, también es destacable el uso de la perífrasis '*deber + infinitivo*', en la que la confusión del tipo de modalidad obligativa expresada está ausente; el sentido de la obligación documentado en la mencionada perífrasis es siempre deóntica.

Cuando surgió el rumor de mi ingreso en Bellas Artes, de que alguien estaba dispuesto a presentar mi candidatura a la Academia, yo dudé si aceptarlo, consciente de mi escaso academicismo, pero ella, poco envanecida, me animó: **debes hacerlo** y luego meter a Primo y César Varelli allí. (p.27)

Algunas tardes, en las sobremesas de mediodía, ella se me quedaba mirando y, al cabo de un rato, me preguntaba: ¿Volverías a casarte si yo me muriera? Yo sometía la cuestión a mi cerebro adormilado y respondía sin interés: seguramente no, pero agregaba un poco inquieto: no **debemos jugar** con esas cosas. (p.56)

Entonces pensaba que había iniciado la conversación para que yo la halagase y le decía: tú eres un hallazgo; no es probable que se repita. La envanecía saber que era difícil hallar una sustituta, pero añadía: **debes pensarlo**; tú no podrías vivir sin una mujer al lado. (p.57)

Una racha de inspiración no hacía a una artista. El artista **debía ser** voluntad, y aquel que creaba sin voluntad de crear era un simple instrumento del azar; un chambón. (p.91)

Su idea sobre el mundo vegetal era muy severa: **debía existir**, pero ajeno a toda domesticidad. (p.101)

¡Diez años sin tener entre los brazos un bebé! No obstante, cada vez que regresaba, la encontraba perpleja: no es mía. **No debo ilusionarme** demasiado, se decía. La primera nieta la trastornó. (p.106)

Los familiares y amigos quedaron a la puerta y el doctor Gil confirmó su diagnóstico: tumor benigno en el nervio acústico, casi con seguridad un nerinoma. Aunque familiarizado con estas escenas, me observaba compasivamente con sus ojitos rasgados: se operan fácilmente. No es urgente pero tampoco **deben demorarlo** demasiado, dijo. (p.120)

No obstante, esa noche, en la sobremesa de la cena, hizo una parodia de la pelada aplastándose el cabello con una malla y estirándose con un dedo hacia arriba la comisura de la boca. Así seré yo dentro de unos días, dijo. Este sarcasmo fue su única manifestación de rebeldía. Debí de ver mi gesto de desagrado porque se quitó la malla y puso cara de sorpresa fingida: no **debes preocuparte**, dijo; nada cambiará entre nosotros. (p.128)

LA NOVELA DE JAVIER MARÍAS

Respecto de la novela de Javier Marías, los resultados de la perífrasis *'haber de + infinitivo'* son similares a los obtenidos en la obra de Miguel Delibes. De las tres perífrasis de obligación en análisis, la de menor uso de frecuencia es la perífrasis *'haber de + infinitivo'*. Del mismo modo que en la obra de Delibes, en *Todas las almas* la perífrasis *'haber de + infinitivo'* remite a la modalidad deóntica.

La obligación expresada a través de esta construcción verbal viene impuesta por factores externos, parte de ellos resultado de una lógica empírica, como la tan repetida construcción verbal en la obra: *"con lo que ha de venir"*, haciendo referencia a aquellos hechos que el destino deparará en el futuro a los protagonistas de la novela.

(...) a pesar de que algunos colegas solían efectuar sus desplazamientos siempre corriendo para dar una impresión de perpetuo ahogo y ocupación extrema en los intervalos entre clase y clase, las cuales, sin embargo, habían transcurrido o **habrían de transcurrir** en el más absoluto sosiego y despreocupación, como parte que forman de estar y no del hacer y ni siquiera del actuar. (p.10)

En realidad **hube de suponer**, más tarde, que el aplauso de mis colegas a mis etimologías imaginarias era consecuencia de su excelente educación, su sentido de la solidaridad y su sentido de la diversión. (p.18)

Puede que habláramos sólo de Dicot, de su estación tenebrosa y fría dejada atrás y a la que ambos **habríamos de volver**. (p.25)

Era yo quien **tenía que poner** el despertador o mirar el reloj en la mesilla de noche y decidir que **habíamos de separarnos**, o estar atento (en Oxford) a las obsesivas campanas de Oxford (...) (p.31)

Durante mi segundo y último curso en Oxford (...), el hijo de Clare Bayes enfermó en su colegio de Bristol y Clare y Edward Bayes **hubieron de ir a buscarlo**. (p.112)

(...) yo llevo dentro a mi niño –este niño nuevo– que aún no conozco bien y que **ha de sobrevivirnos**. (p.127)

Lo grave de que la muerte se acerque no es la propia muerte con lo que traiga o no traiga, sino que ya no se podrá fantasear con lo que **ha de venir**. (...) Nada de esto **debe ya ser** contado, pero yo he corrido riesgos mortales y he adelantado a hombres contra los que no tenía nada personalmente. (p.161)

(...) Y lo que me hace levantarme por las mañanas sigue siendo la espera de lo que está por llegar y no se anuncia, es la espera de lo inesperado, y no ceso de fantasear con lo que **ha de venir** (...) (p.162)

Todo lo que nos sucede, todo lo que hablamos o nos es relatado, cuanto vemos con nuestros propios ojos o sale de nuestra lengua o entra por nuestros oídos, todo aquello a lo que asistimos (y de lo cual, por tanto, somos algo responsables), **ha de tener** un destinatario fuera de nosotros mismos (...) Cada cosa **deberá contarse** a alguien (...) Todo **debe ser** contado una vez al menos, aunque, como había dic-

taminado Rylands con su autoridad literaria, **deba ser** contado según los tiempos. (...) Pero ningún secreto puede ni **debe ser guardado** siempre para todo el mundo, sino que está obligado a encontrar al menos un destinatario una vez en la vida, una vez en la vida de ese secreto. (pp.166-167)

Es el beso de quien lleva años permitiendo a la muerte acercarse, como dijo Rylands, o de quien sabe que un día ya no podrá fantasear con lo que **ha de venir**, como también dijo Rylands. (p.197)

Pero fue todo falso, creo (lo que nos concernía, y no lo fue en cambio lo que concernía a otros, a quien había muerto treinta años antes en un país lejano y a quien no murió pero **debió morir**, allí y entonces). (...) Es el trámite con que **deben cumplir** para enaltecerse las relaciones no consanguíneas, que jamás son fructíferas ni muy interesantes, y sin embargo parecen ser necesarias para el pensamiento, para que el pensamiento fantasee con lo que **ha de venir** y no languidezca. (pp. 208-209)

Cromer-Blake y Rylands además han muerto, por lo que mi parecido con ellos también ha disminuido: ellos no fantasean, y yo en cambio sigo fantaseando con lo que **ha de venir**: del impulsor Estévez, y de mi mujer Luisa, y del niño nuevo que normalmente nos sobrevivirá a todos. (pp. 241-242)

De la misma manera que en la novela de Delibes, la perífrasis '*tener que + infinitivo*' recoge los rasgos semánticos de ambas modalidades de obligación. Los ejemplos que documentan la modalidad deóntica expresada por esta perífrasis, los presentamos a continuación; las acciones del verbo auxiliado vienen impuestas por agentes externos y ajenos al agente en cuestión.

Pero para hablar de ellos **tengo que hablar** también de mí, y de mi estancia en la ciudad de Oxford. (p.9)

(...) Esperemos que no le dé por quedarse a diario en esta fecha: **tendríamos que cruzar** cada mañana el umbral con una condolencia en los labios. (p.12)

Los textos que estos últimos elegían para dichas clases (de nombre tan extravagante que de momento prefiero callarlo para no crear un enigma gratuito y ciertamente menor) eran tan rebuscados o costumbristas que con frecuencia **tenía que improvisar** definiciones espúreas para palabras rancias o herméticas que en mi vida había visto ni oído y que por supuesto los estudiantes no volverían a ver ni a oír en las suyas. (p.16)

Más de una vez por esta causa, por esta eternización de lo que hubiéramos iniciado, corrimos el riesgo de que Edward Bayes, su marido, **tuviera que ver** con sus propios ojos el dorso o estela de lo que seguramente sabía y procuraba desechar o acaso olvidar de continuo. Era yo, por consiguiente, quien **tenía que interrumpir** siempre las divagaciones interminables de Clare Bayes (...) (p.30)

Era yo quien **tenía que poner** el despertador o mirar el reloj en la mesilla de noche

y decidir que **habíamos de separarnos**, o estar atento (en Oxford) a las obsesivas campanas de Oxford (...) (p.31)

No **tenía que peinarla** antes de nuestra despedida, pero sí vigilar que su particular eternidad instaurada y mantenida durante el rato que había estado en mi compañía se le hubiera despintado del rostro, vigilar que éste no estuviera encendido ni sus ojos esfumados. (p.31)

Para conseguirlo sólo **tenía que practicar** brevemente con ella el ejercicio intelectual que propicia el adulterio: ayudarla a inventar historias sin grietas para Edward Bayes y cuidar de que no incurriera en contradicciones al relatarlas, aunque ella juzgaba tal ejercicio innecesario y le daba fastidio (...) (p.32)

En estos contextos lingüísticos, por ejemplo, se observa que las acciones obligativas de la perífrasis '*tener que + infinitivo*' se suceden o se llevan a cabo por factores externos. La voz textual expresa con esta construcción verbal obligativa unas acciones verbales impuestas desde el exterior para que sus semejantes no descubran su relación íntima con una señora casada. Es decir, son una serie de factores sociales y éticos lo que obliga al protagonista a efectuar unos actos que lo previenen de cualquier tipo de sospecha ajena entre la sociedad inglesa más destacada.

Sin embargo, a diferencia del texto de Delibes, *Señora de rojo sobre fondo gris*, la perífrasis '*deber + infinitivo*' es la que aparece más documentada a lo largo de la obra de Marías, donde la obligación deóntica, como el único rasgo semántico destacable en esta construcción, no supone ningún tipo de confusión obligativa en cuanto a la modalidad expresada o apuntada.

CONCLUSIONES FINALES

Tras analizar los textos seleccionados y comprobar las hipótesis formuladas, podemos llegar a diferentes conclusiones, correspondiéndose cada una de ellas con las hipótesis planteadas en el inicio de este estudio.

Ciertamente, como ya se apunta en los tratados gramaticales, la frecuencia de uso de la perífrasis '*haber de + infinitivo*' es inferior al uso de las perífrasis verbales '*tener que + infinitivo*' y '*deber + infinitivo*'. Ahora bien, ante los resultados obtenidos, no podemos llegar a esta única conclusión, ya consabida antes de realizar esta investigación y documentada en los tratados gramaticales.

Si se analizan los números absolutos obtenidos, por una parte, a través de textos orales y, por otra parte, a través de textos escritos, se observa una clara diferencia entre el uso de las perífrasis verbales: '*tener que + infinitivo*' y '*deber + infinitivo*'. Según las modalidades de variedad lingüística de los textos selecciona-

dos, el uso de ambas perífrasis es distinta.

En primer lugar, en un texto objetivo, planificado, elaborado y, en absoluto, espontáneo, el tipo de obligación expresado corresponde a una modalidad deóntica, cuya obligación no viene impuesta por el emisor, pues su voz está ausente; sino por agentes externos, ya sean de naturaleza o categoría moral o científica.

En segundo lugar, en textos subjetivos, —se corresponden con los textos orales-conversacionales de nuestro corpus—, el discurso está poco planificado: el emisor teje su discurso espontáneo desde el prisma de la subjetividad, desde el “yo”, de tal manera que, al expresar una obligación, lo hace a través de la modalidad epistémica o, lo que es lo mismo, a través de la perífrasis ‘*tener que + infinitivo*’.

Estas dos hipótesis se corroboran con los datos obtenidos de los diferentes textos seleccionados.

Y, en tercer lugar, veamos qué sucede con la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’.

Es evidente que la frecuencia de uso de la mencionada perífrasis en los textos de lengua oral es inferior a la frecuencia que se documenta en los textos de lengua escrita; no obstante, a pesar de ser mínimos los contextos orales en los que aparece ‘*haber de + infinitivo*’, no cabe olvidar que también está documentada y que el tipo de modalidad no es el mismo que el de la de los textos escritos.

Así, pues, en los textos de lengua oral el valor semántico de la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’, como ya se ha apuntado previamente, recoge unas veces rasgos semánticos propios de la modalidad epistémica —véase el análisis correspondiente al corpus de *El habla de la ciudad de Madrid*—, y, otras veces, rasgos propios de la modalidad deóntica —véase el análisis correspondiente al corpus de *Val.Es.Co*—.

En cuanto a los textos de lengua escrita, la documentación de la perífrasis ‘*haber de + infinitivo*’ es algo superior que la de los textos de lengua oral. Junto a esta perífrasis, aparece también documentada la perífrasis verbal ‘*tener que + infinitivo*’. Es preciso señalar aquí que mientras ‘*tener que + infinitivo*’ suele aportar modalidad epistémica, en el registro de los textos escritos, sin embargo, presenta modalidad deóntica. Así pues, en la lengua escrita ambas perífrasis, ‘*tener que + infinitivo*’ y ‘*haber de + infinitivo*’, son equivalentes en cuanto a su significado. Por una parte, ‘*haber de + infinitivo*’ adquiere los rasgos semánticos que posee ‘*tener que + infinitivo*’ en su modalidad prototípica, la epistémica. Por otra parte, ‘*tener que + infinitivo*’ se asimila a los valores modales deónticos propios de ‘*haber de + infinitivo*’ en registros más formales. Las perífrasis ‘*tener que + infinitivo*’ y ‘*haber de + infinitivo*’ en la lengua escrita formal pueden recoger significados propios de la modalidad epistémica así como de la modalidad deóntica, siendo el contexto lo que determina qué tipo de modalidad es el apuntado.

De este modo, podemos llegar a la conclusión de que no sólo es la perífrasis

'*haber de + infinitivo*' la que posee un valor de obligación neutra, sino que también la perífrasis '*tener que + infinitivo*' toma los distintos usos de modalidad obligativa, fenómeno lingüístico que queda bien argumentado en este estudio, pues, precisamente, se está comprobando que el uso de la perífrasis '*tener que + infinitivo*' es cada vez mayor, en detrimento de la perífrasis '*haber de + infinitivo*', no sólo en el registro oral, sino también en el registro escrito, formal, elaborado y no espontáneo.

No obstante, cabe destacar que cuando en un texto objetivo se expresa una obligación marcada, o lo que es lo mismo, se expresa una obligación deóntica, la perífrasis que cubre ese sentido semántico es la construcción perifrástica '*deber + infinitivo*'. Por este motivo, es ésta la perífrasis más documentada en textos de lengua escrita.

En definitiva, y a modo de conclusión, a lo largo de este trabajo se contempla un proceso evolutivo, todavía no concluido, de la confusión entre las perífrasis '*haber de + infinitivo*' y '*tener que + infinitivo*'. Esta constatación se hace a través de diferentes fenómenos lingüísticos.

En primer lugar, en el registro oral se observa que la perífrasis '*tener que + infinitivo*' ha invadido los contextos propios de '*haber de + infinitivo*' expresando valores modales, tanto epistémicos, como deónticos.

En segundo lugar, en el registro escrito, la perífrasis '*tener que + infinitivo*' va invadiendo también, aunque paulatinamente, los contextos de '*haber de + infinitivo*', contextos que propician la modalidad deóntica debido al tipo de campo, modo y tono propios de ésta. Así pues, puede concluirse que la confusión modal de ambas perífrasis a favor de '*tener que + infinitivo*' está presente en tal medida que la perífrasis '*haber de + infinitivo*' está casi en proceso de desaparición.

Cabe decir que la confusión semántica establecida entre ambas perífrasis verbales viene determinada por el *contexto*. Como ya apunta Silva-Corvalán (1995) en su estudio dedicado a ciertos verbos modales de la lengua española, se diferencia el *significado contextualizado* y el *significado descontextualizado*; o lo que viene a ser lo mismo para Launay (1980), es preciso distinguir el *valor discursivo* de ciertas piezas lingüísticas.

Así pues, las perífrasis verbales '*tener que + infinitivo*' y '*haber de + infinitivo*' poseen como significado descontextualizado el rasgo de [+obligación]. Pero estas perífrasis quedan bien delimitadas semánticamente a través del contexto; es decir, hay que considerar además su significado contextualizado, significado que depende de parámetros tales como el tono, el campo, el tenor y el registro, expresados a través del propio discurso. La actualización textual de ambas perífrasis permite caracterizar fácilmente sus rasgos semánticos. Debido a este proceso de sustitución de la perífrasis '*haber de + infinitivo*' por la perífrasis '*tener que + infinitivo*', los rasgos característicos de ambas construcciones pueden representarse del siguiente modo:

{*Tener que + infinitivo* [+ epistémico, – deóntico]}

{*Haber de + infinitivo* [+/- epistémico, +/- deóntico]}

{*Deber (de) + infinitivo* [- epistémico, + deóntico]}

⇓

{*Tener que + infinitivo* [+/- epistémico, +/- deóntico]}

vs.

{*Deber (de) + infinitivo* [- epistémico, + deóntico]}¹²

Así pues, una vez obtenidos y analizados los datos de lengua real seleccionados para este estudio, que nos explicitan someramente qué es lo que sucede respecto a este posible cambio lingüístico en el español peninsular; podremos disponernos a analizar en un próximo trabajo cuál es el estado de las mismas construcciones perifrásticas en la subvariedad del español hablado en la comunidad lingüística catalana, que, aunque sea intuitivamente, parece ser que el uso que se hace de las mismas construcciones verbales no es el mismo que el que se acaba de documentar en la subvariedad del español estudiada en estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, E. (1972). *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.
- (1984). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ALARCOS LLORACH, E. et al. (1985). *Lecciones del I y II cursos de lingüística funcional*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ALCINA FRANCH, J. - BLECUA, J.M. (1975). *Gramática española*. Barcelona: Ariel.
- ALONSO, A. - HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1938). *Gramática castellana*. Buenos Aires: Losada, 1946 ^{6ªed.}.
- BALLY, CH. (1932). *Linguistique générale et linguistique française*. Paris: Francke Berne, 1950 ^{3ªed.}.
- (1942). "Syntaxe de la modalité explicite", *Cahiers de F. de Saussure*.

¹² Una vez más nos tomamos la licencia de identificar la perífrasis '*deber + infinitivo*' con la perífrasis verbal '*deber de + infinitivo*', respecto de su significado; pues como ya se ha comprobado a través del análisis de los textos seleccionados para este estudio, ambas perífrasis son fácilmente identificables por su sentido, puesto que la perífrasis '*deber + infinitivo*' puede expresar tanto 'obligación' como 'probabilidad', al igual que la perífrasis '*deber de + infinitivo*'.

- BASSOLS DE CLIMENT, M. (1948). *Sintaxis histórica de la lengua latina, tomo II: Las formas personales del verbo*. Barcelona: Publicaciones de la Escuela de Filología de Barcelona.
- BAVIN, E.L. (1995). "The obligation modality in Western Nilotic Languages", en Bybee, J. - Fleischman, S. (eds.) (1995). *Modality in Grammar and Discourse*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 107-133.
- BELLO, A. (1847). *Gramática de la lengua castellana, destinada al uso de los americanos*, [Trujillo, R. (ed.) (1988), 2 vols. Madrid: Arco/Libros].
- BENVENISTE, E. (1977). "Estructura de las relaciones de auxiliaridad", en *Problemas de lingüística general*. Madrid: Siglo XXI, pp. 178-195.
- BOLINGER, D. (1970). "Modes of Modality in Spanish and English", *Romance Philology*, vol. XXIII, 4, pp. 572-580.
- BOSCH, P. (1985). *Lexical Meaning Contextualized and the Lexicon*. Dordrecht: Foris.
- BOSQUE, I. (1989). *Las categorías gramaticales*. Madrid: Síntesis.
- (ed.) (1990). *Tiempo y aspecto en español*. Madrid: Cátedra.
- BRIZ, A. (coord.) (1995). *La conversación coloquial (Materiales para su estudio)*. Valencia: Anejo XVI de los Cuadernos de Filología, Universidad de Valencia.
- (1996). *El español coloquial: situación y uso*. Madrid: Arco/Libros.
- (1998). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Barcelona: Ariel.
- BYBEE, J. - PAGLIUCA, W. (1985). "Cross-Linguistic Comparisons and the Development of Grammatical Meaning", en Fisiak, J. (ed.). *Historical Semantics and Historical Word formation*. Berlín: Mouton de Gruyter, pp. 59-84.
- BYBEE, J. - Perkins, R. - Pagliuca, W. (1994). *The evolution of grammar: tense, aspect and modality*. Chicago: University of Chicago Press.
- BYBEE, J. - FLEISCHMAN, S. (ed.) (1995). *Modality in Grammar and Discourse*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- CANO AGUILAR, R. (1981). *Estructuras sintácticas transitivas en el español actual*. Madrid: Gredos.
- (1988). *El español a través de los tiempos*. Madrid: Arco/Libros.
- CASADO VELARDE, M. (1993). *Introducción a la gramática del texto en español*. Madrid: Arco/Libros.
- CASARES, J. (1959). *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1994^{2ªed.}.
- COATES, J. (1995). "The expression of root and epistemic in english", en Bybee, J. - Fleischman, S. (eds.) (1995). *Modality in Grammar and Discourse*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 55- 65.

- COLEMAN, R.G.G. (1971). "The origin and the development of Latin 'Habeo + infinitive' ", *Classical Quaterly*, s.n., 21, pp. 215-232.
- COSERIU, E. (1977). *Estudios de lingüística románica*. Madrid: Gredos.
- (1981). "Hacia los conceptos de "dialecto", "nivel" y "estilo" de lengua y el sentido propio de la dialectología", *Lingüística Española Actual*, 3, 1-32.
- COSTE, R. - Redondo, A. (1965). *Syntaxe de l'espagnol moderne*. Barcelona: Sociedad de Artes Gráficas.
- CHEVALIER, J.- CL. (1977). "De l'opposition aver-tener", *Cahiers de Linguistique Médiévale*, París, 2, pp. 5-48.
- DELPORT, M-F. (1994). "Ambigüité, ambivalence et commutation. Le cas des périphrases *haber de et tener que* suivies de l'infinitif", *Cahiers de C.R.I.A.R.*, 14, pp. 93-112.
- DIETRICH, W. (1973). *El aspecto verbal perifrástico en las lenguas románicas. Estudios sobre el actual sistema verbal de las lenguas románicas y sobre el problema del origen del aspecto verbal perifrástico*. Madrid: Gredos.
- EGIDO FERNÁNDEZ, M^a C. (1995). "Perífrasis verbales con infinitivo en documentación leonesa medieval", *Estudios Humanísticos de Filología*, 17. León: Universidad de León.
- ENGUITA UTRILLA, J.M^a (1985). "Perífrasis verbales con idea de obligación en el *Libro de Buena Amor*", *Revista de Filología Española*, LXV, pp. 75-97.
- ESGUEVA, M. - CANTARERO, M. (1981). *El habla de la ciudad de Madrid*. Prólogo de A. Quilis. Madrid: C.S.I.C.
- ESPINOSA, A.M. Jr. - WONDER, J.P. (1976). *Gramática analítica*. Lexington: DC Heath and Company.
- FELDMAN, D.M. (1973). *Apuntes históricos sobre las frases verbales de modo en español*. Madrid: Playor.
- FENTE GÓMEZ, R. - Fernández, J. - Feijóo, L.G. (1972). *Perífrasis verbales*. Madrid: Sociedad Española de Librería.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, F. (1990). *Las perífrasis verbales en español. Comportamiento sintáctico e historia de su caracterización*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S. (1986-1987). *Gramática española*. 7 vols. Madrid: Arco/Libros.
- FERRATER MORA, J. (1994). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel.
- FISHMAN, J. (ed.) (1968). *Readings in the Sociology of Language*. The Hague: Mouton.
- (1972). *The sociology of language: An Intirdisciplinary social approach to language in society*. Rowley: Newbury House Publishers.
- FONTANELLA DE WEINBERG, B. (1970). "Los auxiliares españoles", *Anales del Instituto de Lingüística de la Universidad de Cuyo*, X, Cuyo (Mendoza), pp. 61-73.
- GARACHANA, M^a M. (1994). *El proceso de sustitución de 'aver' por 'tener' en el siglo XV*.

Barcelona: Universidad de Barcelona. [Tesis de licenciatura]

- GARCÍA, E. (1975). *The role of Theory in Linguistic Analysis: The spanish Pronoun System*. Amsterdam: North-Holland.
- GILI GAYA, S. (1943). *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Bibliograf Vox, 1993^{15ªed.}.
- GÓMEZ MANZANO, P. (1992). *Perífrasis verbales con infinitivo (valores y usos en la lengua hablada)*. Madrid: U.N.E.D.
- GÓMEZ MOLINA, A. (1986). *Estudio sociolingüístico de la comunidad de habla de Sagunto (Valencia)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim/Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- GÓMEZ TORREGO, L. (1970). "La estilística en las perífrasis verbales", en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, pp. 85-96.
- (1988). *Perífrasis verbales*. Madrid: Arco/Libros.
- GOUGENHEIM, G. (1929). *Étude sur les périphrases verbales de la langue française*. París: G. Nizet, 1971.
- GREGORY, M. - Carroll, S. (1986). *Lenguaje y situación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUILLAUME, G. (1945). *L'Architectonique du temps dans les langues classiques*. Hommage a J.Vendry Denmark, J.J. Jørgensen & Co.
- (1968). *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*. París: Champion.
- (1969). *Langage et Science du Langage*. París: Librairie, A.G. Nizet, (1984^{3ªed.}).
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S. (1980). "Tengo que vender unos libros / Tengo unos libros que vender", *Verba*, 7, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 389-396.
- HANSEN, F. (1966). *Gramática histórica de la lengua castellana*. París: Les Presses du Marais.
- HAVERKATE, H. (1979). *Impositive sentences in spanish: Theory and description in Linguistic Pragmatics*. Amsterdam-NewYork-Oxford: North Publication Co.
- HEINE, B. (1995). "Agent-Oriented vs. Epistemic Modality. Some observations on german modals", en Bybee, J. - Fleischman, S. (eds.) (1995). *Modality in Grammar and Discourse*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 17-53.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. (1984). *Gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.
- HERNANZ, Mª LI. (1980). "Las perífrasis verbales de infinitivo en español: hacia una posible solución transformacional", *Revista Española de Lingüística*, 10, 2, pp. 411-443.
- - Brucart, J.Mª (1987). *La sintaxis. 1. Principios teóricos. La oración simple*. Barcelona: Crítica.

- HERNANZ, M^a LI. - Rigau, G. (1984). "Auxiliaritat i reestructuració", *Els marges*, 31, pp. 29-51.
- IGLESIAS BANGO, M. (1988). "Sobre perífrasis verbales", *Contextos*, VI, 12, pp. 75-112.
- JIMÉNEZ JULIÁ, T. (1989). "Modalidad, modo verbal y *modus clausal* en español", *Verba*, 16, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 175-214.
- KENISTON, H. (1937). *Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*. Chicago: University of Chicago.
- LAKOFF, G. (1970). "Adverbios y operadores modales", en Sánchez de Zavala, V. (comp.). *Semántica y Sintaxis en la lingüística transformativa*. Madrid: Alianza Universidad, pp. 319-336.
- (1971). "El lenguaje en su entorno", en Sánchez de Zavala, V. (comp.). *Semántica y Sintaxis en la lingüística transformativa*. Madrid: Alianza Universidad, pp. 403-435.
- LAMÍQUIZ, V. (1975). *Lingüística española*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (1982). *El sistema verbal español*. Málaga: Ágora.
- LAPESA, R. (1942). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1988^{9ªed.}.
- LAUNAY, M. (1980). "Acerca de los auxiliares y frases verbales", *Lingüística Española Actual*, II, 1, pp. 39-80.
- LENZ, R. (1935^{3ªed.}). *La Oración y sus partes*. Madrid: Publicaciones de la Revista de Filología Española, Cap.VIII.
- LICHTENBERK, F. (1995). "Apprehensional Epistemics", en Bybee, J. - Fleischman, S. (eds.) (1995). *Modality in Grammar and Discourse*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 293-327.
- LOPE BLANCH, J.M. (1969). "Proyecto de estudio coordinado de la norma lingüística culta de las principales ciudades de Iberoamérica", en *Simposio de México*, México, P.I.L.E.I.
- (1977). *Estudios sobre el español hablado en las principales ciudades de América*. México: U.N.A.M.
- (1986). *El estudio del español hablado culto. Historia de un proyecto*. México: U.N.A.M.
- (1990). *Estudios de historia lingüística hispánica*. Madrid: Arco/Libros.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (1979). "El pretérito perifrástico catalán y la teoría de la perífrasis románica", *Homenaje a Samuel Gili Gaya (In Memoriam)*, Barcelona, Vox Bibliograf, pp. 129-137.
- (1981). *Para una gramática liminar*. Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ MORALES, H. (ed.) (1983). *Introducción a la lingüística actual*. Madrid: Playor.
- LÜDTKE, J. (1990). "Observaciones sobre el alcance del concepto de auxiliaridad en español", *Verba*, 32, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela,

pp. 199-206.

- LYONS, J. (1977). *Semantics*. Cambridge: University Press Cambridge, [trad.: Cerdá, R. (1980). *Semántica*. Barcelona: Teide].
- LLEAL, C. (1990). *La formación de las lenguas romances peninsulares*. Barcelona: Barcano-va.
- MARCELLESI, J.B. - GARDIN, B. (1974, [trad. 1979]). *Introducción a la sociolingüística*. Madrid: Gredos.
- MARCOS MARÍN, F. (1972). *Aproximación a la gramática española*. Madrid: Cincel.
- (1980). *Curso de gramática española*. Madrid: Cincel-Kapelusz.
- MARSÁ, F. (1984). *Cuestiones de sintaxis española*. Barcelona: Ariel.
- (1986). *Diccionario normativo y guía práctica de la lengua española*. Barcelona: Ariel.
- MARTINET, A. (1964^{2ªed.}). *Économie des changements phonétiques. Traité de phonologie diachronique*. Paris: Francke Berne AG Verlag Bern, [trad. (1974). *La economía de los cambios fonéticos*. Madrid: Gredos.]
- (1994). *Cuestiones marginadas de la gramática española*. Madrid: Istmo.
- MATTE BON, F. (1992). *Gramática comunicativa del español*. 2 vols. Madrid: Difusión.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1904). *Manual de gramática histórica española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- MOLHO, M. (1975). *Sistemática del verbo en español*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- MOLINER, M. (1966). *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1997^{20ª reimp.}.
- MONTES, J.J. (1980). “Lengua, dialecto, norma”, *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 35, 249-257.
- MORENO, F. (1990). *Metodología sociolingüística*. Madrid: Gredos.
- MORERA, M. (1991). *Diccionario crítico de las perífrasis verbales del español*. Puerto del Rosario: Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura.
- NARBONA, A. (1981). “¿Verbos modales en español?”, *Verba*, 8, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 171-186.
- (1989). *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*. Barcelona: Ariel.
- NEBRIJA, A. (1492). *Gramática de la lengua castellana*. [Edición de A. Quilis. Madrid: Editora Nacional, 1981].
- OTAOLA OLANO, C. (1988). “La modalidad (con especial referencia a la lengua española)”, *RFE*, 68 / 1-2, pp. 97-117.
- PALMER, F.R. (1995). “Negation and the modals of possibility and necessity”, en Bybee, J. - Fleischman, S. (eds.) (1995). *Modality in Grammar and Discourse*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 453-471.

- PAYRATÓ, LI. (1985). *La interferència lingüística. Comentaris i exemples català-castellà*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1990^{2ªed.}). *Català Col.loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. València: Biblioteca de Lingüística catalana, Universitat de València.
- PENNY, R. (1992). *Gramática histórica del español*. Barcelona: Ariel, 1993.
- PERKINS, M.R. (1982). "The Core Meanings of the English Modals", *Journal of Linguistics*, 18, pp. 245-273.
- POMPEYO S.V.: *Comentum artis Donati*, en Muñoz Sánchez, V. (trans., trad y comp.). *El inédito códice escurialense*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- POTTIER, B. (1961). "Sobre el concepto del verbo auxiliar", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, pp. 325-261.
- (1976). "Sur la formulation des modalités en linguistique", *Langages*, 43, pp. 39-46.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1924). *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- (1973). *Esbozo de una gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981^{7ªed.}.
- (1989). *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RIDRUEJO, E. (1996). "Lingüística Histórica. El cambio lingüístico", en Martín Vide, C. (ed.). *Elementos de Lingüística*. Barcelona: Octaedro, pp. 45-66.
- RIVERO, M.L. (1975). "La ambigüedad de los verbos modales: una visión histórica", *Revista Española de Lingüística*, 5, 2, pp. 401-422.
- (1994). "Auxiliares léxicos y auxiliares funcionales", en V. Demonte (ed.). *Gramática del español*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica, VI, pp. 107-138.
- ROCA PONS, J. (1958). *Estudios sobre perífrasis verbales del español*, *Revista de Filología Española*, Anejo LVIII, Madrid, C.S.I.C.
- (1960). *Introducción a la gramática*. Barcelona: Teide, 1973.
- ROJO, G. (1974). *Perífrasis verbales en el gallego actual*, Santiago de Compostela, *Verba*, Anejo 2, Universidad de Santiago de Compostela.
- RUIZ MORALES, H. (1986). "Sobre algunas construcciones de verbo más infinitivo", *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XLI, 1-3, pp. 155-172.
- SAÉZ GODOY, L. (1968). "Algunas observaciones sobre la expresión del futuro en español", *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística Románica*, Madrid, 4, pp. 1875-1890.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, F. (1562). *Minerva [Minerva seu de latinae linguae causis et elegantia]*, Ed. de Estal Fuentes. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1975.

- SCHLIEBEN-LANGE, B. (1971). *Okcitanische und Katalanische Verprobleme*, Tübingen.
- SCHROTEN, J. (1974). "En torno a los verbos perifrásticos del español: un análisis sintáctico transformacional", *Revista Filología Española*, LVII, 1-4, pp. 35-61.
- SECO, R. (1930). *Manual de gramática española*. Madrid, Aguilar: 1967^{9ªed.}.
- SECO, M. (1961). *Diccionario de dudas de la lengua española*. Madrid: Aguilar (8ª ed. 1980).
- (1972). *Gramática esencial del español*. Madrid: Aguilar, 1985.
- SEIFERT, E. (1930). "Haber y tener como expresiones de la posesión en español", *RFE*, XVII, pp. 233-276, 315-389.
- SILVA-CORVALÁN, C. (1989). *Sociolingüística*. Madrid: Alhambra.
- (1995). "Contextual for the Interpretation of 'poder' and 'deber' in spanish", en Bybee, J. - Fleischman, S. (eds.) (1995). *Modality in Grammar and Discourse*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 67-105.
- SIRBU-DUMITRESCU, D. (1988). "Contribución al estudio de la semántica de los verbos modales en español (con ejemplos del habla de Madrid)", *Hispania*, 71, 1, pp. 139-147.
- STRAUSBAUGH, J.A. (1936). *The use of aver a and aver de as auxiliary verbs in Old Spanish from the earliest texts to the end of the thirteenth century*. Chicago: The University of Chicago Librairies.
- SWEETSER, E. (1982). "Root and Epistemic Modals: Causality in two Worlds", en Macaulay, M. - Orin, G. - et aliud: *Proceedings of the Eight Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. Berkeley: Berkeley Linguistics Society, pp. 484-507.
- TESNIÈRE, L. (1976). *Eléments de Syntaxe Structurale*. París: Klincksieck.
- TURELL JULIÀ, Mª T. (ed.) (1995). *La sociolingüística de la variació*. Barcelona: PPU.
- UENO, K. (1988). "Uso de los verbos posesivos *haber* y *tener* en el español antiguo (I). Historia de la especialización de sus funciones", *Estudios lingüísticos hispánicos*, 3, pp. 121-139.
- (1989). "Uso de los verbos posesivos *haber* y *tener* en el español antiguo (II). Historia de la especialización de sus funciones", *Estudios lingüísticos hispánicos*, 4, pp. 68-87.
- VALLVERDÚ, F. (1973). *El fet lingüístic com a fet social*. Barcelona: Edicions 62, 1977^{2ªed.}.
- VEYRAT RIGAT, M. (1988). "Sobre el tratamiento del infinitivo en las perífrasis verbales de infinitivo en español de Mª Luisa Hernanz", en Espinosa, J. - Casanova, E. (eds.). *Homenatge a José Belloch Zimmermann*. Valencia: Universitat de València, pp. 393-396.
- (1990). "Aspectos de la teoría de la auxiliación", en Calvo Pérez, J. (ed.). *Lingüística Aplicada y Tecnología I, Actas del I Simposio*, Universidad de Valencia, pp. 19-27.
- (1993). *Aspecto, perífrasis y auxiliación: un enfoque perceptivo*. Valencia: Universi-

dad de Valencia.

VINCENT, N. (1982). "The development of the auxiliaries *habere* and *esse* in romance", en Vincent, N. - Harris, M. (eds.). *Studies in the romance verb: Essays offered to Joe Cremona on the occasion of his 60th Birthday*. London / Canberra: Croom Helm, pp. 71-96.

WEINRICH, H. (1968). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.

WOOLARD, A.K. (1989 [Trad.: 1992¹]). *Identitat i contacte de llengües a Barcelona*. Barcelona: La Magrana.

YLLERA, A. (1980). *Sintaxis histórica del verbo español: las perifrasis medievales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

ZIPF, G.K. (1949). *Human Behavior and the Principle of Least Effort*. Cambridge: Mass.

DATOS BIBLIOGRÁFICOS DE LOS CORPORA SELECCIONADOS

A.A.V.V. (1975). *27 lecciones y 5 mesas redondas de patología disgestiva. XVIII Curso de Especialización en el Servicio Escuela del I.N.P.* Madrid: Liade.

A.A.V.V. (1996-1997). Artículos de prensa de *El País* y *ABC*.

BRIZ, A. (coord.) (1995). *La conversación coloquial (Materiales para su estudio), Anejo XVI, Cuadernos de Filología*. Valencia: Universidad de Valencia.

DELIBES, M. (1991). *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Ediciones Destino.

ESGUEVA, M. - Cantarero, M. (eds.) (1981). *El habla de la ciudad de Madrid. Materiales para su estudio*. Madrid: C.S.I.C.

MARÍAS, J. (1993). *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama, 1997⁷.

MARTÍNEZ LORENZO, A. (1989). *Fase II: Física y Química*. Madrid: Bruño.

LAS FUENTES DE LA CARNE DE RENÉ. TRADICIÓN, TEATRO Y ABSURDO

JUAN ANTONIO MOLINA SÁNCHEZ

Universidad de Murcia

Resumen: El presente trabajo no tiene como pretensión la meta de analizar esta novela de Virgilio Piñera en sus particularidades y bonanzas formales. Antes bien, y sin desmerecer estas, dirigiremos nuestra atención a la enorme riqueza conceptual de cuanto el autor cubano propuso por medio de esta narración. Como necesaria complementación de ello, se pretende ofrecer una modesta labor de indagación acerca de las fuentes, influencias y, por lo tanto, de los efectos últimos con los que *La carne de René* absorbe y logra remover al lector. De esta forma, este trabajo literario se articulará en su sentido por medio de ofrecer en primera instancia todos aquellos elementos que previamente han existido en la historia

literaria, y, naturalmente, los motivos religiosos que fueron empleados como fuente y a su vez motivación creativa. Asimismo, se pretende dejar una sucinta constancia acerca de los orígenes teóricos filosóficos y/o espirituales en los que cabe enmarcar el trabajo de Piñera, una dimensión que también ha de verse ineludiblemente reflejada en estas páginas. Por último, se hará hincapié en las huellas de lo teatral en esta novela, con lo que el círculo de cuanto compone el mundo de su autor puede mostrarse aquí mínimamente perfilado para ofrecer una perspectiva de aproximación suficiente a René.

Palabras clave: literatura cubana, Virgilio Piñera, teatro, absurdo.



Abstract: This paper does not pretend to the goal of analyzing this novel by Virgilio Piñera in its particularities and formal bonanzas. Rather, without undoing these, we will turn our attention to the enormous conceptual wealth of what the Cuban author proposed through this narrative. As a necessary complementation of this, it is intended to offer a modest work of inquiry about the sources, influences and, therefore, of the last effects with which *La carne de René* absorbs and succeeds in removing the reader. In this way, this literary work will be articulated in its sense by offering in the first instance all those elements that have previously existed in literary history,

and, of course, the religious motives that were used as a source and in turn creative motivation. Likewise, it is intended to leave a succinct record about the philosophical and / or spiritual philosophical origins in which Piñera's work can be framed, a dimension that must also be reflected in these pages. Finally, emphasis will be placed on the traces of theatricality in this novel, whereby the circle of all that composes the world of its author can be shown here minimally profiled to offer a perspective of sufficient approximation to *René*.

Keywords: Cuban literature, Virgilio Piñera, theater, absurd.

INTRODUCCION

Antes de avanzar diversas cuestiones previas globales acerca del contexto en el que cabe asimilar esta novela, debe incidirse en varios aspectos que son importantes para situar y comprender el lugar literario de *René*. En primer lugar, una de las facetas que caracterizan la obra es la de su construcción como novela de aprendizaje y formación, por lo que es ineludible insertarla en la larga trayectoria que arrancara con la paradigmática *Wilhelm Meister* de J.W.von Goethe, tal como recuerda Antón Arrufat en un interesante artículo al respecto (Arrufat, 1992). Como es ampliamente conocido, en este género es característica *sine qua non* el que la protagonice un joven inexperto o lego, y el elemento del paso del tiempo es imprescindible, aunque no lo es tanto la presencia de un preceptor o el elemento del viaje, característica esta última que sí se produce en cierta medida en esta novela cubana. No obstante, la clase de aprendizaje que tiene lugar aquí, el grado de absurdo y su poder simbólico la desmarcan de obras canónicas como la ya señalada, incluso de la particular *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, ya que, como asimismo precisa Arrufat en el citado artículo, la trama que se desarrolla en la historia del autor cubano responde más bien a la de una iniciación, materializada esta en la del culto y aceptación de su propia carne. Otra dimensión a la que se debe hacer referencia tiene que ver con el tono que se percibe en toda la narración, el del característico *choteo* cubano; este sentimiento y forma de ver el mundo se define y cristaliza en la literatura por un sentido de la vida en el que lo trágico de esta se ve atravesada por una necesidad irreverente de dar rienda suelta a una expresión cómica, de forma que la percepción que se obtiene de las desgracias coti-

dianas es aliviada así gracias a esta vía de escape que constituye el humor. Esta irreverencia sazona aquí y allá la vida de la gente corriente, y Virgilio Piñera, como cubano que fue, lo plasmó en su teatro, y también en esta novela.

Una mirada neófita dirigida a la imaginería y regalía de la tradición de la Iglesia católica podría sorprenderse ante la evidente proliferación y exaltación del martirio como fenómeno, a través de la veneración de figuras y pinturas que representan truculentas escenas de personas santificadas de este culto religioso. Al margen de la abstracción de conocimiento y simbolismo que la religión otorga como necesarios para aprehender el auténtico significado de esta especial mitificación del dolor humano, no en pocas ocasiones el intelecto se plantea la insidiosa cuestión de si existe la presencia de una perversidad sádica –consciente o inconsciente– mal curada o canalizada, una circunstancia que se presta con facilidad a la crítica o a la ironía. Así, no es extraño que una percepción objetivizada y de distancia, que revela el gran absurdo de esta iconografía del horror, termine por aflorar, aun incluso dentro de autores surgidos de culturas judeocristianas, tal y como es el caso del escritor que nos ocupa, Virgilio Piñera.

El desarrollo y expansión de la filosofía del absurdo, nacida del pensamiento y obra de Albert Camus, vino a suponer un perfecto hallazgo para las ideas de este autor, y seguían una línea lógica que ya tuvo su origen en la crisis del fin de siglo, el advenimiento del nihilismo y los posteriores movimientos existencialistas. El absurdo se ocuparía de visitar lugares comunes de la sociedad enferma, escasamente cuestionados, y llevarlos fuera de contexto, de tal forma que obligaran al lector o espectador a descubrir con nuevos ojos una situación que ya sería desenmascarada bajo una nueva luz como ridícula y disparatada. Así, esta dinámica de *iluminación* y desenmascaramiento de lo irrefragable funciona asediando el elemento dogmático enquistado convencionalmente mediante el procedimiento de arrancarlo del mito y humanizarlo, introduciéndolo en la vida corriente mediante una trama literaria realista, de tal suerte que lo auténticamente irracional es precisamente aquel objeto sagrado incuestionable, que, inserto en un territorio que el lector percibe ya como similar a su mundo y verosímil, y por lo tanto, disonante. El gran elemento diferenciador en el trabajo de Virgilio Piñera, y que supone un enfoque tremendamente original, es el de plantear esa vía de purificación del mártir René a la inversa, pero desde la irónica puesta en escena de identificarla como absurda e inverosímil en sus carencias lógicas dentro del propio mundo novelesco generado. Esta arriesgada propuesta precisa de una lectura concreta y que penetre la verdadera intención de su creador, pero, a cambio, se termina por lograr un poderoso e inteligente mensaje, mediante una inmersión del lector en un universo distópico, y que no ofrece tregua en su irreverencia.

Descubrir en nuestro mundo ese fondo de sadismo soterrado sería un punto de encuentro recurrente, tratado de forma común con posterioridad, y cineastas como el también ensayista y poeta Pier Paolo Pasolini abordarían esta circunstancia con el fin de ofrecer su visión al respecto en filmes como *Salò o los 120 días de Sodoma*, en donde la crueldad institucionalizada y regulada queda patente. El que se

conocería como teatro de la crueldad ya había sido proclamado como manifiesto por Antonin Arnaud, y en este sentido es relacionable en diversos puntos con la novela de Piñera. Sin embargo, la crueldad no sería llevada por este autor a escena apropiadamente a través de una obra dramática hasta la segunda mitad de los años sesenta del siglo XX, con obras como *Una caja de zapatos vacía*. Aun así, la brutalidad, lo escatológico y lo sádico ya están presentes en *René*. Estos elementos surgen como diversas manifestaciones de otros tantos comportamientos absurdos, y no parecen revestir intenciones de mostrar respuestas primigenias llevadas al límite, tal y como preconizan las convenciones del teatro de la crueldad posterior.

Otro aspecto a tener en cuenta, en lo que se refiere a la gran riqueza de propuestas que Piñera puso sobre la mesa en esta novela, está fuertemente derivado de los planteamientos y tesis nietzscheanos contrarios a la trascendencia, y nos referimos, claro está, a su opuesto, el inmanentismo, eje vertebrador de toda la novela y auténtico dominio de lucha en este sentido. De un modo evidente, se manifiesta como gran verdad visible y a lo largo de toda la narración esa negación propuesta de lo trascendente –y de su consiguiente dicotomía cuerpo y espíritu tradicional– mediante la evidencia más universal, la de nuestra corporeidad humana, la carne. Así, el héroe de esta novela es tan extranjero como el Meursault de Albert Camus –de *El extranjero* (1942) – o el Juan Pablo Castel de Sabato –de *El túnel* (1948)–, porque carece de metas, ilusiones y de sentimientos verdaderamente afectivos, una suma de elementos que le convierten en un ser sin conexión alguna con un mundo del que no entiende sus reglas, y respecto al cual se siente como un fantasma errando por un paisaje. Además de ello, el protagonista piñeriano es un ser acosado, y que, como consecuencia, huye. La gran cuestión y componente diferenciador que aporta el escritor cubano aquí es que René reniega de la materialidad en la que él –y el mundo con él– ha sido arrojado, con la consecuencia de que el lector sigue las evoluciones de un personaje que abjura de su propia condición de ser carnal, la que el nuevo siglo nihilista, tangible e inmanente le ha dejado. Este recurso no operará, naturalmente, como mero reflejo de esta filosofía, y, a pesar de erigirse la carne en sinécdoque de lo tangible durante toda la novela –una recursividad que se nos machaca a martillazos, si se nos permite parafrasear a F. Nietzsche–, responde asimismo a la necesidad artística y temática del autor de cuestionar la falsía de la iconografía y santidad de la truculenta religiosidad aceptada como dogma, que a su vez es máxima expresión del mensaje católico que considera la vida en la tierra como un purgatorio en el que nacimos para sufrir, como consecuencia de nuestro destierro del Jardín del Edén. Por añadidura, debe indicarse que Piñera no se restringe en este debate metafísico tan solo a replantear y extremar este dominio de la liturgia y el culto católicos, sino que además se está recuperando y subvirtiendo el pecado de la concupiscencia. Así, el lector asiste en esta novela a un viaje místico *à rebours* –como ya previamente se ha señalado–, en el que el elegido debe completar una jornada para purificarse mediante precisamente lo opuesto de los recorridos de los grandes místicos; esto es, transitar desde la aversión a la carne hasta su más plena integración en esta. De esta forma, podría afirmarse que René es sumergido en esta obra como un mártir histórico, literario,

que debe afrontar la paradoja de vivir en un mundo absurdo, pero en el que el inmanentismo absoluto reina, lo que no es sino la plasmación llevada hasta las últimas consecuencias del estado su época. Por ende, cabría apuntar en la dirección que señaló Miguel de Cervantes en su *Don Quijote de la Mancha*, e interrogarnos acerca de si los mecanismos del absurdo están operando en esta obra precisamente para mostrar un lamento nostálgico acerca de lo perdido, esto es, la espiritualidad en este caso.

LA ANTESALA LITERARIA E HISTORICA: PRESENCIA DE MOTIVOS, TOPICOS LITERARIOS Y SIMBOLOS CRISTIANOS

A la hora de acudir a todos aquellos factores que han contribuido a resultar en la gran suma de una obra tan compleja y rica como es la que nos ocupa, es pertinente explicitar los diversos motivos históricos literarios que pueden hallarse, así como la forma en que Piñera los ha llevado a efecto aquí, y con qué fines artísticos, pues sucede que estos pueden desvelar aspectos intrínsecos, pero también menos evidentes de los contenidos, y la especial estructura ante la que nos encontramos en nuestra calidad de lectores. A la hora de atraer esos motivos literarios presentes en esta novela, estableceremos una distinción entre principales y secundarios, y solo daremos cuenta de aquellos más significativos para un estudio limitado como este. Los primeros incardinan la trama, y son los que conforman mediante su hilvanado la esencia de esta obra, por lo que si uno de estos desapareciera, el sentido artístico y la trama se verían trastocados. En cuanto a los secundarios, estos matizan o potencian en general ciertos aspectos de las obras literarias, y, si bien son meramente ancilares en una narración corta, son ingrediente de necesidad en una novela, tanto en cuanto esta es un género de largo recorrido, y que precisa de elementos de circunstancia para el fin de generar un mundo, lo que es un paso más allá de la esquematicidad esencialista del cuento.

Entre los motivos literarios principales detectados, ha de descartarse el de mártir, como se explicitará más adelante, ya que si bien es interesante la dimensión lúdica que genera la rebelión anti-martirio del protagonista, al igual que la prolijidad de apariciones de la imagen de San Sebastián, no nos es útil aquí en tanto no se cumple la funcionalidad característica de ese motivo: inmolarsse por una causa más grande que él. El motivo principal más claramente identificable, y en el que se centrará la atención es, precisamente, el del rebelde o sublevado. Como E. Frenzel recuerda, un rebelde “se opone [...], niega total o parcialmente la lealtad o la obediencia a una persona o cosa.” (1980: 285). Con acierto, la misma autora añade que esa rebeldía, como en el caso de René, no está planeada, sino que nace de forma espontánea desde un sentimiento interno de injusticia ante una autoridad que no reconoce. En el caso de esta novela, habría que matizar que la repulsa de nuestro protagonista nace desde su psique, y que esa aversión hacia el orden que pretende imponérsele solo suscita una resistencia en cierta forma pasiva, ya que hay un sometimiento en gran medida, además de la sumisión y claudicación final. De-

bemos coincidir con Frenzel en que René es un rebelde intelectual, porque se rebela contra concepciones o acciones de grupos particulares (1980: 286). Sin embargo, habida cuenta de que la repulsa innata o la huida de una realidad dislocada le conducen a la aceptación del mandato ajeno y a la asunción de su rol de mártir, puede concluirse que nos encontramos ante el caso de un rebelde que transita hacia el cadalso metafórico de entrar en el redil. Paradigma y modelo de los rebeldes fracasados, como indica E. Frenzel (1980: 286), es Prometeo, que desafió al poder divino, pero también Faetón o Ícaro. Sin embargo, René, como hijo de su tiempo existencialista, es tan solo un sujeto acorralado en su individualidad, y que no alberga pretensiones de alcanzar ningún bien para su comunidad ni para nadie.

En cuanto se refiere a los motivos secundarios destacables, estos son numerosos, y aparecen en diferentes lugares del texto en formas más o menos definidas, ya que es muy común que no esté presente la estructura pura, básica, de dicho motivo. El motivo de la castidad se entendió en principio como una supeditación a los dioses y un medio de mantenerse dentro de los límites de la pureza (Frenzel, 1980: 403), pero en el caso que nos ocupa, si bien existe una aversión por parte del protagonista al contacto físico –y, por ende, al sexual–, René no está ejerciendo un esfuerzo de continencia en ningún caso, por lo que es en este sentido asimilable a otro motivo como el del salvaje noble (Frenzel, 1980: 313-320), que suele estar caracterizado como un ser inocente, y no contaminado por los males y perversiones del mundo. El personaje de René contiene asimismo elementos del motivo del misántropo (Frenzel, 1980: 219-224), con el que existen las coincidencias de que hay un deseo de escape como resultado de una negativa experiencia en contacto con los hombres. Sin embargo, no hay en este carácter odio o desprecio hacia los que le acosan, ni huye hacia un lugar en el que vive enclaustrado, aunque Frenzel apunta la interesante característica, coincidente en *René*, de que el interés del personaje misántropo reside en su actitud negativa, así como en la resolución de este conflicto gracias a la cura final de su *enfermedad*, pues su felicidad o salvación dependían de regresar al funcionamiento *normal* dentro del grupo (1980: 219). Otros motivos de menor importancia, pero llevados a esta obra de una forma más tangencial, son el del conflicto entre padre e hijo, el del doble, el de la seducción o el de la prueba, pero no revisten un excesivo interés para los intereses de este trabajo.

La abundancia de elementos simbólicos cristianos y pertenecientes al culto católico en *La carne de René*, si bien obedecen a una intención subversiva evidente, operan en esta novela como una referencia cultural y social válida con la que el lector puede establecer relaciones que otorguen el verdadero significado profundo de la obra. Acerca de esta cuestión, aduce Antón Arrufat que *René* “carece de trasfondo religioso” (1992: 48), pero debe entenderse esto en el sentido de que Piñera se valió de la sacralización y simbología católica tan solo como instrumento reconocible para expresar el auténtico propósito conceptual, el de la consabida alienación del individuo ante un mundo sin referencias lógicas ni permanentes.

El elemento dominante proveniente de la historia y la iconografía católica

en esta novela es el del martirio, ejemplificado en San Sebastián y atraído aquí como uno de los absurdos estadios que René debe cumplir en su camino inverso hasta la asunción de la sensualidad carnal de la que está hecho. Es interesante que Piñera, al margen de la asociación del martirio del santo con las aventuras del protagonista, introdujera otra de las grandes imágenes de la imaginería del Nuevo Testamento como son las llagas de Cristo (1985: 23-25), porque simbolizan ese *continuum* hereditario y de experiencia entre padre e hijo que René debe proseguir. Así, poco después, es la misma imagen de un martirizado San Sebastián la que es mostrada, y que le aturdirá y perseguirá como una maldición reprobatoria:

Finalmente, sus ojos se posaron en un cuadro de grandes dimensiones, una pintura al óleo del Martirio de San Sebastián, [...] Se acercó todavía más al cuadro. En ese momento la luz del reflector cayó sobre el cuadro, que hasta entonces sólo había disfrutado de una ligera claridad. René retrocedió espantado: ¿no era su cara? (1985: 31-32)

Sin perjuicio de lo aducido, ciertos aspectos deben ser precisados en cuanto al motivo del martirio; ciertos mecanismos en *La carne de René* funcionan desde la inversión y el juego, lo que provoca un replanteamiento y una rebeldía contra la convención, al margen del nivel trascendente que pretende plantearse. En el caso de asociar el castigo o el martirio a esta novela, se deben establecer las diferencias oportunas. A este respecto, seguimos las argumentaciones de Elisabeth Frenzel, quien argumenta que ese acto suponía el sacrificio de la vida como culminación de la fe (1980: 204). Es evidente que René no es un creyente, y que reniega de su destino de convertirse en mártir o en carne martirizada, por lo que su trayectoria ficcional es inversa, así, a la de un San Sebastián.

Como se ha señalado con anterioridad, el terror y huida de René ante su carnalidad expresan, en un nivel, la incompreensión existencialista respecto a un mundo impuesto, así como el extrañamiento de la propia plasmación de cuanto somos en este mundo, el cuerpo. Sin embargo, no debe ser desdeñada otra perspectiva, que, si bien resulta bastante evidente, sirve a Piñera como un interesante juego de ambigüedad y desafío entre los elementos de la indefinición existencial, la religión y la sexualidad. Claro está, nos referimos al elemento epicúreo de la tentación física, una dimensión que matiza y acrecenta el panorama onírico-absurdo ante el que se enfrenta el protagonista de esta novela. El tópico y el tema de la tentación pecaminosa –con la correspondencia o efecto de un comportamiento de castidad– tiene, como sabemos, una larga historia, así como una tradición literaria que se estableció plenamente en la Edad Media y que funcionó como influencia evidente para la modernidad. Ernst R. Curtius (1976: 181-182) nos recuerda que, empero, la implantación del celibato por parte de la Iglesia no se produjo hasta el año 1085, y desde entonces la corrupción impía y moral del mundo se relacionaría de forma directa con la “emancipación de la carne”, como quedó reflejado, como muestra, en el poema *De contemptu mundi*, de Bernardo de

Morlas. Por añadidura, y por extensión, el tópico de la tentación podría remontarse en unas fuentes más primitivas a los Evangelios del *Nuevo Testamento*, y a la tentaciones del demonio a Jesucristo. Sin embargo, existe en *La carne de René* un aspecto importante que debe desmarcar a esta novela y a su personaje principal de la oposición tentación-caída, y es el de que René no entiende esos señuelos sensuales como atracción: son percibidos en ese grado por los otros personajes, por el narrador, y por la lectura que se proyecta, pero no en primera instancia por él. Así, y en la línea existencial y de unos hechos que este héroe percibe como absurdos, este no puede erigirse ni defenderse como un trasunto de Jesús en estos términos, porque también el significado y la experiencia de la tentación son elementos extraños, y que se le escapan.

Dentro asimismo de este ámbito de los grandes conceptos cristianos, es ineludible el remitir al del supremo gesto de la Pasión de Cristo, el del sacrificio. Así, ya la etimología de sacrificio nos remite a la de ofrenda divina, por lo que la relación con el imaginario de la Iglesia es clara. En efecto, la idea del sacrificio –ya sea por la causa que abandera el padre, ya sea el de la carne del propio René– está presente a lo largo de toda la novela, con lo que esta obra ofrece una cara más al complejo poliedro ficcional, y una acrecentada dificultad para catalogarla. De la misma manera que Jesús en su fin se convirtió en un sacrificado a su pesar –recuérdese en San Mateo, 27:46, “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (1985: 1293) –, René termina también por aceptar su destino, y seguir así el camino del de Nazaret en este sacrificio del absurdo piñeriano.

Por último, haremos referencia a ese *servicio de la carne* para el que René está destinado, y que supone la gran misión para la que el protagonista debió prepararse a través de todas las circunstancias que le suceden en la novela. También ese destino acoge una denominación eclesiástica, como se recoge aquí: “todo un sacerdocio y hasta una dinastía, algo que se transmite de padre a hijo” (1985: 14).

En resumidas cuentas, se hace evidente la complejidad de pretender una filiación estricta y canónica a los diversos elementos de la historia literaria o bíblica que *René* trata, ya que esta obra se plantea como una atrevida y escurridiza propuesta artística para la que no caben términos fijos previos.

LAS HUELLAS DEL ABSURDO EXISTENCIALISTA DE CAMUS: EL MITO DE SISIFO EN LA CARNE DE RENE

Nos hemos permitido para el presente trabajo acogernos a la referencia conceptual o filosófica de la explicación y difusión del absurdo que Albert Camus desarrolló, por la gran influencia que supuso, no solo en las letras europeas, sino a nivel global. El hecho de partir desde la obra de Camus no es azaroso, pues es obje-

tivo de este apartado no solo mostrar el marco conceptual que sustenta esta idea del absurdo, sino asimismo exponer por qué *La carne de René* debe ser entendida en gran parte desde esta óptica. Como es de dominio común, el conocido como mito de Sísifo podría ser considerado en términos globales como el paradigma de la acción humana absurda, y en ese sentido el autor francés ahondó en esa y otras insuficiencias con las que el hombre occidental se enfrentaba, a resultas de la muerte de la trascendencia en el *fin de siècle* y del posterior existencialismo. Puede decirse que el surgimiento del absurdo como pensamiento filosófico fue el resultado de una reacción en cadena. Una vez negada la trascendencia humana, así como la suprema responsabilidad de Dios por Friedrich Nietzsche en *La gaya ciencia* (1882) o en *Así habló Zaratustra* (1885), el hombre que prosigue su camino desde entonces lo hace a solas, y obrando desde su responsabilidad. De esta forma, el existencialismo arribó al mundo del pensamiento y de la literatura como la consecuencia más clara, reflejada en la actitud de los nuevos personajes ficcionales. Los nuevos héroes característicos son los desposeídos de toda referencia, y, como una respuesta casi necesariamente automática, la desazón y desorientación tras la caída de los dioses deviene en la búsqueda de un elemento sustitutivo. De ese sentido de desintegración de la verdad unívoca surgieron diferentes propuestas, con el objeto de plasmar estos nuevos sentimientos en todas las artes. En el mundo literario, el descreimiento y la pérdida de fe en una única voz se expresó en autores como James Joyce, T.S. Eliot, Pablo Neruda o William Faulkner, que intentaron mostrar ese nuevo fragmentarismo al que debía enfrentarse el hombre, y ante el que se veía abocado a decidir, como defendiera Sartre. Otros autores, sin embargo, emprendieron el camino de la melancolía causado por la desposesión, y su búsqueda no fue de negación o de un comienzo desde cero; la espiritualidad siguió precisando una referencia, y, el camino como una búsqueda interior se convirtió en otra de las vías que la destrucción de Dios provocó. Dos autores tan separados en sus creencias y en su experiencia vital como el germano-suizo Hermann Hesse o el estadounidense Jack Kerouac asumieron ese planteamiento, y toda la obra de este último autor –recordemos *Los vagabundos del Dharma* (1958) o *En el camino* (1957), por ejemplo–, así como *Siddhartha* (1922) o *El lobo estepario* (1927), de Hesse, indagaron y reflejaron esa dirección vital.

Ahora bien, la noción de lo absurdo llegaría de la mano de Albert Camus al mundo del pensamiento y de la literatura, y suponía una reacción como consecuencia del nihilismo previo. Así, si bien las primeras corrientes que emanaron desde el nihilismo buscaron una nueva identidad, nuevas metas y nuevas formas de representación, la filosofía del absurdo ilustra un nuevo agotamiento existencial. Cuando Camus escribió *El mito de Sísifo* –entre 1940 y 1942–, el mundo civilizado se había visto incapaz de detener una nueva guerra, y este agravante pudo influir en gran manera en ese espíritu que el absurdo muestra de incapacidad frente al triunfo del reino de lo irracional. Como proyección de estos hechos y de la pérdida de una fe o esperanza extra terrena en la vida misma y su sentido, la conclusión evidente es que todo propósito conduce, de forma inevitable, a un *cul-de-sac*.

A continuación serán mostradas en las propias palabras de Camus aquellas

reflexiones que, en nuestra opinión, mejor reflejan esta línea de pensamiento. El universo habitado por seres que le son extraños en sus conductas, propósitos, y las expectativas que se depositan en él no hacen sino constatar que “Ese divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su decorado, es propiamente el sentimiento de lo absurdo.” (Camus, 2006: 19). Por lo tanto, recuerda el escritor francés que el destino del hombre se encuentra atrapado: “Una multitud de elementos irracionales se ha alzado y lo rodea hasta su fin último.” (2006: 37). Tal como este mismo autor argumenta asimismo, la disyunción se produce cuando dos planos se superponen, y, en este caso, leemos los avatares de un personaje –que ha de ser necesariamente nuestro alter ego– que debe lidiar situaciones que funcionan en una lógica absurda, irracional desde nuestro punto de vista compartido con René. Camus señala:

una reducción al absurdo se efectúa comparando las consecuencias de ese razonamiento con la realidad lógica que se quiere instaurar. [...] la absurdidad será tanto más grande cuanto mayor sea la divergencia entre los términos de mi comparación. [...] Lo absurdo es necesariamente un divorcio. No está ni en el uno ni en el otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación. (2006: 49)

Ahora bien, como acertadamente indica A. Camus, es precisamente la lucidez –o irracionalidad, desde el punto de vista de ese universo dislocado– y ese verdadero *tour-de-force* de oposición rebelde de René los que establecen las condiciones necesarias para que tengamos delante un conflicto que entra en lo absurdo: “Lo absurdo sólo tiene sentido en la medida en que no se consiente en él.” (2006: 51). Precisamente el aspecto de la negación es uno de los puntos cardinales de toda la obra de Virgilio Piñera, y sería sobre todo en su obra dramática¹, donde este mecanismo y actitud cobraría una resonancia más capital. Aun así, es evidente que la negación está presente en *René*, no tanto para hacer efectivo un programa de defensa individual como para un acto de rebeldía o huida frente a la conspiración de lo absurdo. Es posible, de esta manera, que el autor cubano suscribiera esta afirmación de Camus: “La negación es el Dios de los existencialistas. Concretamente, ese dios sólo se sostiene gracias a la negación de la razón humana.” (2006: 63). Sin embargo, esa lucha contra su destino, ese programa de negación que lleva a cabo René, fracasa finalmente, como se ha recordado previamente, lo que sitúa a esta obra aún en la tendencia del absurdo europeo, en donde, según indica Raquel Aguilú de Murphy, “los escritores europeos miran a la realidad circundante como un círculo cerrado, en donde el hombre no encuentra ninguna posibilidad de escape.” (1989: 53). Así, después de todo, tal vez la integración en lo irracional y la aceptación de la regla del juego sea la solución, como se le dice a René en el final de esta obra: “Usted se condena o se salva; [...] Si usted habita un mundo carnal, sea carnal y se salvará. (Piñera, 1985: 261)

Como cierre de este apartado, cabe señalar que el hecho de que la trama y

¹ Para cuando se publicó *La carne de René*, ya se había estrenado la importante tragicomedia *Jesús*, en donde la negación juega tan importante papel.

el personaje principal de *La carne de René* deambulen por un mundo en el que reina el absurdo es una característica de esta obra, naturalmente, pero esa situación se proyecta al lector gracias a la habilidad de manejar ciertos factores en la dirección adecuada. Así, en la novela se nos presenta una serie de hechos y comportamientos irracionales, pero el considerar estos como absurdos está estrechamente relacionado con que el protagonista los percibe así –pues es el único personaje que reacciona y se horroriza racionalmente–, y eso es lo que establece el contraste y la identificación en la recepción lectora. Por supuesto, el ya indicado tono que imprime el lenguaje liviano y despreocupado de todos los personajes de ese mundo del revés coadyuva a objetivar y a refrendar la sensación de alienación que recae sobre René, un nuevo sospechoso de corte kafkiano. Por lo tanto, sin esas posturas enfrentadas entre un mundo extraño y un *extranjero* –tomemos prestada la expresión de Camus– que no encaja, al que se acosa, y que huye, la obra se limitaría simplemente a lo surrealista u onírico.

INFLUENCIAS DEL TEATRO DEL ABSURDO

El movimiento dramático del absurdo en *La carne de René*

El absurdo como planteamiento para el teatro no surgiría en Europa hasta el estreno de *La cantante calva*, de Eugène Ionesco, en 1950, pero, como señala la doctora Aguilú de Murphy, el teatro que ya había estrenado Piñera contaba con características y evidencias de esa índole (1989: 10). Como asimismo indica la misma autora, si bien existen similitudes entre el teatro del absurdo europeo y el hispanoamericano, hay divergencias que caracterizan a este último, y al de Piñera, como una corriente desde la cual pueden proyectarse sus huellas incluso en un texto narrativo como es este, realizado en esa época. Sería frecuente en Piñera plantear una situación absurda como una reducción representativa de los problemas sociales de Cuba, pero en el caso de *René* esto no es así, ya que el grado de abstracción en cuanto a tiempo y lugar es tal que permite adherirlo al concepto europeo más corriente de este teatro. Así, mientras que en toda la obra dramática de este autor el compromiso social es una de las claves para entender las carencias y el aislamiento que sus obras muestran, en esta novela no existe la apertura ni la esperanza en el desenlace dramático, lo que la une también en este sentido a las ideas de Camus al respecto. Sin embargo, es pertinente traer a colación las palabras que A. de Murphy recogió de Piñera, en las que expresaba el supuesto nacimiento espontáneo de esa expresividad:

...no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* antes que *Las moscas*, de Sartre apareciera en libro y escribí *Falsa alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano calva*. Más bien, pienso que todo esto estaba en el ambiente, y aunque viviera en una isla desconectada del continente cultural, como todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha

época no podían pasarle desapercibidos. (Aguilú, 1989: 26-27)

De antecedentes europeos es, de igual forma, la idea del antihéroe como representación de la carencia de esperanzas (Aguilú, 1989: 40-41), una idea plenamente negativa que, como ya se ha afirmado, a pesar de que no estuvo en general en el teatro de Piñera –*Una caja de zapatos vacía* sí entraría en esa línea–, es una característica en esta novela, en donde el protagonista se enfrenta a una derrota absoluta a lo largo de un argumento dentro del cual las acciones y actitudes de los otros son irracionales y carentes de sentido para él. Otro elemento sobre el que debe hacerse hincapié es el del lenguaje. En la corriente europea del absurdo, este es vacío, desprovisto de significación, pero en esta novela habría que indicar que ese sentido lo obtiene René de resultados del choque entre su perspectiva y la del mundo que le rodea, por lo que es la situación más bien y que él no posea ese código lo que genera el problema. El rasgo del humor fue compartido por el teatro hispanoamericano y el europeo (Aguilú, 1989: 56-57), y entendido como un elemento liberador frente a la crueldad y la opresión, y en general suele estar plasmado para lograr una comicidad amarga e irónica. En *La carne de René* esa comicidad es situacional, naturalmente, y está desprovista del local *choteo* que sí está presente en la obra dramática de V. Piñera. Por último, Aguilú argumenta que en la mayoría de obras hispanoamericanas –entendidas como absurdistas como delimitación nominal– no suele haber un desenlace (1989: 61), y que la estructura circular es muy habitual. Sin embargo, esta novela no sigue esa tendencia general, ya que la particular estructura de novela de aprendizaje asumida por su autor guía a René a través de un proceso por medio del cual, en efecto, adquiere ciertos conocimientos –dejemos al margen los juicios de valor al respecto– y concluye su viaje u odisea de conocimiento adoptando el rol para el que fue preparado.

En suma, no podemos sino concluir que muchas de las dimensiones globales del teatro del absurdo están evidenciadas en esta novela, unas huellas que no hacen sino denotar el gran interés que Piñera tenía por el contexto dramático y sus grandes posibilidades de experimentación. Además de ello, resulta de gran interés el hecho de que esta obra es deslindable de la producción teatral posterior del autor cubano en cuanto a la carencia de alusiones o intenciones sociales o políticas, con lo que la cercanía al absurdo puro y al existencialismo es la gran nota dominante, una perspectiva más en el terreno de su cuentística, en la que las dimensiones, ya mencionadas antes, del cronotopo se difuminan. Tan solo persiste la representación de la gran comedia del mundo.

Evidencias de lo teatral en La Carne de René

La oportunidad de este apartado viene justificada por la importancia que en la producción de Virgilio Piñera tiene el teatro, aspecto evidente en términos de cantidad, pero, sobre todo, por la preeminencia que este autor otorgó a la hora de representar sus ideas en el ámbito de lo escénico. Al margen de que Piñera cultiva-

ra con destreza diversos géneros como la poesía, la novela, el cuento o el ensayo, con el transcurrir del tiempo sus creaciones se polarizaron en torno a las piezas dramáticas. En el año en que se publicó la novela objeto de este estudio (1952), la vocación teatral del creador cubano ya era manifiesta, y había estrenado dos obras², por lo que esa incursión en el mundo de la novela reviste el interés de mostrar y valorar las huellas que el profundo sentido dramático de Piñera había dejado en un texto narrativo.

Como es conocido, la expresión artística en el teatro se logra plenamente en la representación, esto es, una puesta en escena en un lugar y tiempo concreto en la que los personajes de la obra son interpretados. El hecho de que una pieza teatral suceda frente al espectador como una mimesis de sus propios espacios vitales suscita que todo cuanto contempla es portador de significado: la gestualidad, la música, el atrezo, el tono para la palabra, y así, sucesivamente. Un aspecto que merece destacarse como diferenciador respecto a la literatura pensada para su significación en papel, aparte de la obviedad de la representación presencial y con un tiempo real, es la faceta antes mencionada de la interpretación. Tanto en poesía como en narración los personajes tienen una cara única, que nace y muere en un mundo ficcional. Dicho de otra manera: en teatro una persona del mundo real se transfigura como personaje de ficción. Esta característica –fruto de la necesidad escénica dramática– abre una de las grandes posibilidades que el teatro tiene para la experimentación, y es idónea para los supuestos del teatro, del cuento y de la novela del absurdo. Dentro de esta corriente, la desafección o la distancia emocional que evocan los personajes, así como su habitual comportamiento maniqueo, no es sino llevar al límite el planteamiento que se suscita cuando se produce un *ser otro*, porque es entonces cuando la desorientación, el dislocamiento, la confusión y el vacío existencial que estos personajes suelen sentir puede equipararse a la relación persona-personaje. Esta cuestión debe proyectarse a *La carne de René*, en donde su protagonista evoca perfectamente esta clase de personaje absurdo, un rol que parece padecer lagunas acerca de su pasado, y que sin duda desconoce el funcionamiento del mundo en el que ha sido sumergido.

En lo que concierne al modo de narrar y lo que podría desprenderse de ello, este es el de un narrador heterodiegético –externo a la trama–, una circunstancia que favorecería la distancia, y daría todo el protagonismo a los personajes y a su *ars dicendi* característico en el teatro. Sin embargo, esa diégesis contiene juicios de valor, como en estos ejemplos hallados ya en la primera página: “Un pueblo sometido al racionamiento no tiene que dar muestras de cordura [...] Puede entonces comprenderse su histeria” (Piñera, 1985: 12). Ese narrador es, además, omnisciente, ya que tiene acceso a los procesos mentales y sentimientos de los personajes, por lo que en este nivel *René* está dentro de lo esperado en una novela de factura siglo XIX:

Saliendo de su ensimismamiento paseó la vista por el público. Sus ojos tropezaron

² *Electra Garrigó*, en 1948, y *Jesús* en 1950 (Piñera, 2015: 27).

con los de la señora Pérez que no le había quitado los suyos. Ella vivía enamorada en silencio de la carne de René (1985: 15).

En esta obra el elemento del diálogo y de juego dialéctico entre los personajes es de gran importancia, precisamente porque ilustra la imposibilidad de comunicación entre dos posturas irreconciliables en esencia. No obstante, existen extensos párrafos de narración pura, por lo que ese predominio de lo dialogado no puede interpretarse como un mimetismo del modo de hacer teatral. Por añadidura, las conversaciones que se reproducen están acompañadas de los correspondientes pies narrativos *dicendi*, razón por la cual no se puede equiparar esta novela a una del tipo dialogado y, por lo tanto, cercana al teatro: “–De modo que el señor Powlaski se atreve a poner en mi boca semejante calumnia. No importa –dijo con tono plañidero– [...] ¡Viva la carne! –y le dijo al oído–: Ahora va en serio.” (1985: 17-18). Sin embargo, hay que matizar que, con frecuencia, todas las entradas para intervención de los personajes detallan aspectos como la entonación, el ritmo o el tono, así como la gestualidad particular de la que se sirven, algo que sí acerca a la representación dramática esta novela: “–Perfecto su discurso, caballero, perfecto –exclamó Mármolo frotando sus manazas–” (1985: 64).

En los textos teatrales o en las novelas dialogadas es marca caracterizadora la ausencia total o casi absoluta de descripciones, ya que, como es natural, el peso del mensaje artístico lo lleva la palabra, que incluso define los personajes mediante su uso, en detrimento del detallado que se efectúa en las formas narrativas. No es el caso en esta novela. En efecto, abundan las secuencias en las que, además de reproducirse los sentimientos y pensamientos de los personajes, son descritos lugares y enumerados diversos elementos del mobiliario, como en el siguiente extracto ejemplificador:

En efecto, la habitación era todo lo contrario de una celda. La cama, del último modelo, tenía un colchón de muelles, las sábanas eran de hilo y las almohadas de pluma. Junto a la cama había un ropero; en un ángulo del cuarto una mesa de trabajo. El color de las paredes resultaba muy agradable (1985: 65)

Como conclusión a este sucinto repaso de las más relevantes características que suele ofrecer el teatro y a su relación con esta novela, haremos mención al uso del espacio y del tiempo. Si bien es cierto que la trama de *La carne de René* no es sino una sucesión de escenas, en las que se reproduce, alrededor de la dialéctica, uncurrir temporal pseudo real, la obra no pretende generar la ilusión clásica de un *continuum* temporal aristotélico, ya que el tiempo interno de la historia se prolonga durante meses. En cualquier caso, esa dimensión era un rasgo absolutamente peculiar del absurdo y también del absurdismo hispanoamericano, por lo que no es concluyente al respecto. En cuanto a la utilización de los espacios, estos son en su mayoría cerrados, y en algunos casos claustrofóbicos, lo que sí confiere un matiz de teatralidad –por la preferencia acostumbrada a esta clase de espacios–, e incluso su

proximidad clara a los aspectos más usuales del teatro del absurdo.

En resumidas cuentas, la aventura que emprendió un hombre de teatro como Piñera al desarrollar una novela como es *La carne de René* no puede considerarse sino como satisfactoria formalmente, en el sentido de que logra cualquier exigencia esperable para una novela omnisciente convencional. Es evidente que la epistemología narrativa no fue la máxima preocupación de su autor, y que la atención recayó más bien en problemas más profundos, y más allá de cómo se hacía llegar la historia al lector³. Así, la teatralidad de esta obra reside, por encima de todo, en la gran cuestión conceptual misma de los supuestos del absurdo, la de que la vida es una representación en la que a veces no se comprende el papel que se asume, en la que se desconoce el pasado, en donde no se comprenden ni se asimilan las reglas de un mundo que se percibe, paradójicamente, como ficticio y sin metas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÚ DE MURPHY, Raquel (1989). *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid: Editorial Pliegos.
- ARRUFAT, Antón (1992). "La carne de Virgilio". *Revista de la Universidad Autónoma de México*, nº 494, Marzo, pp.46-49
- CAMUS, Albert ([1942]2006). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CURTIUS, Ernst Robert (1976). *Literatura europea y Edad Media latina. Volumen I*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FRENZEL, Elisabeth (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Sagrada Biblia* (1985). Traducción P. Félix Puzo. Madrid: Puzo Editors.
- PIÑERA, Virgilio ([1952]1985). *La carne de René*. Madrid: Ediciones Alfaguara.
- (2015). *Teatro selecto*. Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández (Editores). Madrid : Verbum.

³ En la primera mitad del siglo XX hay innumerables novelas que inciden en explorar nuevas formas de representación, circunstancia en la cual es paradigmático el ya referido ejemplo de William Faulkner, entre muchos otros.

CANONICIDAD DE BORGES ENSAYISTA A TRAVÉS DE LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA (1960-2015)

MARINA PEÑALOSA MONTERO,

Universidad de Murcia

Resumen: El presente estudio analiza la presencia del género narrativo del ensayo cultivado por Jorge Luis Borges dentro del canon hispanoamericano del siglo XX. El hecho de que la fama mundial de Jorge Luis Borges llegara con la traducción en diferentes idiomas de su ficción narrativa ha oscurecido la importancia y el valor que esa otra forma narrativa, el ensayo moderno, tiene en la producción del escritor. Como una parte accesoria del grueso de su literatura, el ensayo borgeano ha funcionado para la crítica —que analizo a través de las historias literarias— como instrumento, como exégesis para entender y completar la producción

lírica y ficcional del argentino a pesar de que este género será una constante en todas las etapas de su creación literaria. Por tanto, para estudiar la canonicidad del ensayo, por un lado, hay que partir de una brevísima evolución del género hasta su configuración moderna a principios del siglo XX —tanto en Hispanoamérica como en el resto de occidente—, y por otro, es necesario rastrear la presencia del género reflexivo cultivado por el argentino en las historias literarias desde los años sesenta hasta la actualidad.

Palabras clave: Borges, ensayo, canon, historiografía, crítica



Abstract: This study analyzes the original construction of Borges' essay as a narrative genre and its position in Hispano-American canon through the twentieth century. The fact that Borges got his reputation after his narrative fictions were translated into different languages has overshadowed the importance and value of that other narrative genre, modern essay. To the critics Borges' essays have worked as an accessory of his production; essays have been studied as an exegesis to understand and complement his

lyrical and fictional work, even when this thoughtful genre was always part of his work. Therefore, to study the canonization essays first we need to start doing a small history of the genre through the twentieth century — in Hispano-America as well as in Western World—, and second, we need to ascertain the importance of Borges' essay in different Histories of Literature from the sixties to the present.

Keywords: Borges, essay, canon, historiography, critics

INTRODUCCIÓN

Este estudio parte de una conjetura según la cual un escritor como Jorge Luis Borges, canónico para muchos gracias a sus narraciones, ha sido “olvidado” por su faceta de ensayista aun cuando su obra dentro del género es digna de mención. A través de la historiografía literaria que, desde los años 60 y hasta nuestros días, ha tratado la materia de la Literatura Hispanoamericana, se pretende comprobar si, en efecto, la menor cantidad de estudios dedicados al Borges reflexivo atiende a cuestiones genéricas —esto es, si la propia inconcreción que ha sufrido el género ensayo en sí mismo ha influido en la pervivencia de la obra de Borges— o si, en cambio, es la propia originalidad del ensayo borgeano —la ruptura de la frontera entre la narración ficcional y el ensayo, por ejemplo— la razón por la cual los teóricos no han sabido catalogar y dar cuenta de una de las tres aristas que configuran el total de la obra borgeana.

Como metodología para desentrañar la importancia primero y la pervivencia después de la obra borgeana en su vertiente ensayística, es interesante analizar la historiografía literaria pues, como explica Aradra Sánchez:

La historia de la literatura resulta, pues, de gran utilidad porque selecciona de forma crítica a los buenos autores y les ahorra a los futuros lectores tiempo, dinero y trabajo, al informarles previamente sobre su mérito. La crítica de la producción contemporánea, con las frecuentes polémicas y discusiones que propiciaba, se mostraba insuficiente ante la inminente necesidad de una memoria histórica que, apoyada en bases sólidas, proporcionara modelos fiables para el presente y descubriera los avances anteriores. De este modo, la *Historia literaria* de los padres Mohedano pretende llenar un vacío cultural en España, ya cubierto en otros países que contaban con “Bibliothecas”, “Diarios”; “Memorias de

Academias”, etc., medios todos ellos de conservar vivo el pasado literario (Pozuelo y Aradra, 2000: 155).

De los cincuenta años de historias literarias que vamos a analizar a continuación, casi treinta se configuran y se publican cuando Jorge Luis Borges todavía está produciendo su obra —publicó su último libro el año antes de su muerte, 1985— por lo que la presencia de éste como parte de la literatura argentina del siglo XX destapa ya un hecho fundamental: la fama universal de Borges atravesó el continente americano —como él mismo haría en sus numerosos viajes—y sobrepasó las fronteras de la literatura contemporánea para situarse, muy pronto, en el terreno de la literatura canónica. Por tanto, se trata aquí de comprobar la evolución canonizadora del Borges ensayista en contraste con su faceta poética y cuentística.

Los ensayos teóricos que se han creado sobre la obra del escritor argentino, con una trayectoria paralela a la que representarán unificadamente las historias literarias, dan cuenta de la fama que adquirió la obra narrativa de Borges en torno a los años 40, pues a través de ella se dio a conocer más allá de las fronteras argentinas. En la evolución de los estudios borgeanos se incluye progresivamente la vertiente poética, dotándola de la importancia que merece, como iniciadora de la obra del argentino, pues será un género que lo acompañe de manera intermitente hasta su muerte. En cambio, hasta finales del siglo XX y principios del XXI, no se ha puesto el énfasis en la tercera arista de la tríada borgeana; el ensayo era útil en cuanto exégesis que nos permitía adentrarnos en el resto de su producción, pero no se ha tratado por su valor estético y su particular visión de este género reflexivo.

Para comprobar si, en efecto, el ensayo funciona como complemento, o por el contrario adquiere el valor genérico que merece en los análisis de la obra de Borges es necesario empezar trazando una brevísima aproximación al género ensayo y a su configuración en las letras hispanoamericanas de forma que podamos situar la obra del escritor argentino en el lugar que le corresponde.

EL GÉNERO “ENSAYO” Y LA APORTACIÓN BORGEANA

Como una escritura del “yo”, el género —o subgénero— que denominamos ensayo parte de una premisa fundamental, en palabras de Pozuelo Yvancos, “la libertad de juicio, pero también de no ser exhaustivo en su desarrollo e imprimirle la impronta de su sello personal” (Cervera, Hernández y Adsuar, 2005: 186). Y es que este género, reciente si lo comparamos con la monopolizadora tríada, se sustenta sobre la base de que el autor es el centro a partir de cual se desarrolla el texto para, a través de él, dar una visión particular de la realidad que

no necesita de una refutación científica. Asimismo, esta modalidad, que en su versión moderna nos regalaron Montaigne¹ y Bacon en el siglo XVI nace, por primera vez para un género literario, con la escritura. Como explica Pozuelo “YO y LIBRO forman una unidad indisoluble, plenamente consciente, en el que el modelo de la escritura, tentativa, ensayo de explicación, perspectiva, crea al propio sujeto y convierte en medida de las cosas” (Cervera et al., 2005: 186).

Aullón de Haro plantea el género ensayo como:

libre discurso reflexivo, en cuanto espacio natural y más adecuado tanto para replegarse a la necesaria *conjetura especulativa e interpretativa* como para proceder decisoriamente a efectuar las posibles maniobras conducentes a *las ideaciones del nuevo pensamiento* (Aullón de Haro, 1992: 21).

Este mismo autor en su *Teoría del ensayo* da la clave de lo que Borges, como otros muchos autores antes que él, crearán en esa búsqueda de lo personal, de la indagación; y es que la libre divagación, la experimentación y la idea de volver sobre un concepto, una idea, una imagen o una obra literaria para así cuestionar, probar y reflexionar sobre lo que el propio autor siente —ese “redactar experimentando” de Max Bense (Cervera et al., 2005: 189)— es la esencia misma ya no sólo del ensayo borgeano, sino de la totalidad de su obra literaria (Aullón de Haro, 1992: 45). Tanto como Montaigne alude a su interés por mostrarse de forma natural, sin más pretensión que la de exponer sus inquietudes, así Borges, en toda su obra, volverá sobre un elemento fundamental en su vida, los libros, para mostrarle al lector, por un lado, cuál es su visión particular —y originalísima— de cada lectura, de cada obra y de cada autor, y por otro lado, para “demostrar”, aunque sea de forma indirecta, que el conocimiento previo, las historias literarias o los prejuicios prescriptores son inútiles a la hora de abordar una obra literaria. Importa, para Borges y para el género del ensayo mismo, la perspectiva utilizada para abordar una cuestión, la particular visión del ensayista, la capacidad para sacar a la luz lo que, hasta entonces, permanecía oculto para el resto (Cervera et al., 2005: 185-186).

A pesar de que el ensayo moderno, tal cual lo conocemos hoy, se inicia en el siglo XVI, “es posible rastrear aspectos del ensayo desde los orígenes de la cultura occidental, desde Gorgias y Platón, desde la mayor proximidad cronológica, y además denominativa, de Montaigne y Bacon” (Cervera et al., 2005: 18). En lengua española autores como Vives, Antonio de Guevara o Quevedo cosechan el género, como lo harán, ya bajo el nombre “ensayo” Feijoo, Cadalso o Jovellanos (Carilla, 1993: 376). En las letras hispanoamericanas, menciona Carilla, hay que destacar ya en el siglo XVII las figuras de Sigüenza y Góngora o Sor Juana Inés de la Cruz cuyos

¹ Montaigne, además, nos legó el nombre moderno que utilizamos hoy de «ensayo» para referir ese acto personal, a esa «escritura del yo» a través de la cual mostrarse en su forma de «ser sencilla, natural y ordinaria; sin estudio in artificio» (Cervera et al., 2005: 182).

textos se configuran como auténticos ensayos (Carilla, 1993: 378-379). Aunque no será hasta el siglo XX cuando Rodó publique su *Ariel* (1900), dando por iniciado oficialmente el género moderno para el continente americano (González Echevarría y Pupo-Walker, 2006: 374). Desde ese momento, para algunos estudiosos, el ensayo evolucionará en Hispanoamérica hacia vertientes más existencialistas, pero sobre todo, hacia un nuevo concepto como es el de “ensayo creador” a través del cual el género se acerca a la poesía y se convierte en un género literario más, ya que su importancia artística es ineludible (González Echevarría y Pupo-Walker, 2006: 399).

Para Aullón de Haro, la modernidad de esta forma de escritura reside, en efecto, en el pensamiento mismo, cuya libertad de juicio sobrepasa las imposiciones filosóficas o teóricas, religiosas anteriores (González Echevarría y Pupo-Walker, 2006). A partir de estos autores se fundamenta el rasgo esencial de este género “el ensayo es inseparable del ensayista” (Gómez-Martínez, 1981: 22). De esta forma, la frontera entre el ensayo y la poesía se diluye al presentar

hermosas frases a modo de semilla para el conjunto de la pieza; son las frases atrayentes de una prosa en las cuales puede estudiarse que aquí no hay frontera alguna con la poesía; son los elementos de un Ensayo que suenan tanto a poesía como a prosa (Aullón de Haro, 1992: 46).

A esta disolución o acercamiento entre el ensayo y el género lírico hay que sumarle la particular estética que tomarán los ensayos borgeanos en los que “el lenguaje expositivo y analítico del ensayo incorpora los elementos de la ficción y los recursos de la metáfora poética” (Oviedo, 2003: 49).

Para analizar la obra borgeana es inevitable aludir a que su producción ensayística se inicia en paralelo a su faceta de poeta pero, al contrario de esta, el ensayo es un género que estará presente durante toda su vida. Aunque sus tres primeros libros de ensayos, *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), no fueron editados ni incluidos en las *Obras completas* por petición del escritor², sí sentaron las bases de lo que sería su visión particular del género. Se trata, como comenta Oviedo, de “textos muy breves, modestos comentarios de lecturas, simples reseñas, prólogos y otras piezas ocasionales” (Oviedo, 2003: 48). Estas primeras reflexiones surgen y se publican con la plena conciencia del autor de que “es ejecutoria parcial de mis veinticinco años. El resto cabe en un manojito de salmos (...)” (Borges, 2013: 9). A pesar de la juventud, estos textos suponen el inicio, original y entusiasta, de un Borges que habría de convertirse en el escritor excepcional que fue. A la vez, comenta María Esther Vázquez que no carecían de un “aire de cultivada pedantería criolla” pues

² Sí han sido editados póstumamente dividiendo a los teóricos entre aquellos que respetan la decisión de su escritor predilecto y no incluyen dichos libros en sus estudios y aquellos que no sólo utilizan los primeros libros de ensayos sino que consideran *Inquisiciones* como una de sus mejores colecciones en ese ámbito.

en *El tamaño de mi esperanza* el autor “medita acerca de los méritos y de los logros de los argentinos a lo largo de dos siglos” (Vázquez, 1996: 100).

Algunos teóricos consideran que *Evaristo Carriego* (1930) forma, junto a los mencionados anteriormente, una primera etapa en los ensayos del escritor; mientras que obras como *Historia universal de la infamia* (1935), *Nueva refutación del tiempo* (1947) y *Otras inquisiciones* (1952) formarían una segunda etapa más cercana a la universalidad y a la abstracción de sus temas (Mead, 1956: 120). Para Oviedo, especialista en el género “ensayo”, son clave para entender la particular configuración de la prosa reflexiva borgeana las obras *Discusión*, *Historia de la eternidad* y *Otras inquisiciones* (Oviedo, 2012: 24-25).

Sea como fuere, el elemento común a todos los ensayos borgeanos pasa por esa (con)fusión entre prosa narrativa y ensayística que ha dado lugar a conocidas malinterpretaciones³. Incluso los nombres de sus textos ensayísticos invitan al lector a leerlos desde la óptica de la ficción y sólo al profundizar en ellos se alcanza lo que de ensayístico tienen:

Borges dispone los materiales de sus ensayos según un modelo más próximo a la narración breve que al discurso ensayístico. Esta contaminación (en el sentido de absorción y fusión con que la emplean los lingüistas) se hace ya evidente desde algunos de los títulos que convienen más a un relato que a un ensayo; “El espejo de los enigmas”, “La muralla y los libros”, “La esfera de Pascal”, “El sueño de Coleridge”, “De alguien a nadie”, “Avatares de la tortuga”, “Formas de una leyenda” (Alazraki, 1982: 10).

Sigue Alazraki defendiendo la original visión borgeana del género ensayístico al aludir al hecho de que, para Borges, las reflexiones personales no tienen en su ser la imposición de un lenguaje ajeno a la narrativa, a la ficción; al contrario, la percepción personal y única es una forma de ficción que, por ello, puede servirse de una estructura narrativa para exponerse. Es más, “Ernest Cassirer decía que el conocimiento científico del mundo es una forma de ficción, y Lévi-Strauss define la cultura como “ese universo artificial creado por el hombre”” (Alazraki, 1982: 12). Ese universo artificial que es la literatura se convierte en la materia de reflexión borgeana que, a su vez, invita al lector a dejarse llevar por su propia percepción, por el acto de lectura como una suerte de felicidad individual que permanece aislada de cualquier concreción geográfica e histórica.

³ El relato «El acercamiento a Almotásim», publicado como “nota” en *Historia de la eternidad*, dio lugar a una confusión genérica, pues el texto fue leído como un ensayo crítico sobre un libro real. Incluso Bioy Casares, amigo de Borges, buscó el libro ficticio de Mir Bahadur Alí en una librería inglesa (Estenoz, 2006: 139).

PRESENCIA DEL BORGES ENSAYISTA EN LAS HISTORIAS LITERARIAS DESDE LOS AÑOS 60 HASTA EL 2015

El concepto de historiografía que Pozuelo Yvancos en “Canon e historiografía literaria” asigna a los estudios del canon como “argumentaciones mismas de los conceptos de identidad o de diferencia” (Pozuelo, 2006: 19) va a servir de base a este trabajo en el cual, como se ha comentado al principio, se trata de estudiar la presencia del ensayo, en tanto género cultivado por Borges, en las historias literarias hispanoamericanas desde los años 60 hasta nuestros días. De esta forma se puede dibujar una idea de la canonicidad del escritor argentino que sobrepase la fama de sus dos grandes géneros, la poesía y el relato. Desde la *Historia general de la literatura española e hispanoamericana* de Díez Echarri y Roca Franquesa de 1960 hasta *Historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo de 2012 el género ensayo ha sido tratado, en su aspecto más general, de formas diversas en cada época. Si bien algunos historiadores dedican apartados concretos al género y dentro de él exponen nombres particulares de cada nación, otros obvian la configuración del ensayo o se sirven de él, sólo en casos concretos, para complementar rasgos estilísticos o históricos de un escritor determinado.

La condición del género “ensayo” como exégesis parece funcionar como convención para entender la obra de Jorge Luis Borges en las historias literarias de Luis Alberto Sánchez (1972), Jean Franco (1973), Agustín de Saz (1978), Ángel Esteban (2003), Pedraza y Rodríguez (2000) y en la *Historia de la literatura universal* de Martín de Riquer y José M^º Valverde (2010). Para estos autores, la difusión de la frontera que separa el cuento del ensayo, que consiste en palabras de Sánchez en “presentar como un hecho exhaustivamente investigado lo que, en verdad, constituye un fruto de su imaginación” (1972: 179), es lo que da importancia a ese segundo género, como expone ya en 2010 la *Historia* de Riquer y Valverde (766). Es más, a través del ensayo, según Jean Franco, Borges —y la teoría misma— llega definitivamente al relato: “saturadas de referencias literarias, a menudo tan cerca del ensayo como de la idea convencional que se tiene del cuento, las “ficciones” retan sin embargo a la cultura impresa a un nivel muy profundo” (Franco, 1975: 345). Agustín de Saz es más tajante en sus breves alusiones al afirmar que el ensayo pasa a un tercer puesto, útil como explicación de la ficción y de su propia teoría estética pero no tanto como género unitario (de Saz, 1978: 192). Es semejante la idea de Esteban —*Literatura hispanoamericana. Introducción y antología de textos* de 1992— para quien *Inquisiciones* (1925), el primer libro de ensayos del escritor, es interesante en cuanto a la presencia de las “preocupaciones e inclinaciones borgeanas relativas a la prosa” (Esteban, 2003: 446). En palabras de Pedraza y Rodríguez:

La “inquisición” borgiana mezcla la impresión de lectura, las referencias eruditas (a menudo más vistosas que pertinentes) y la creación de una imagen de escritores y obras que no siempre coincide con la que se ha trazado con el instrumental aca-

démico. Como crítico profesional quizá sea prescindible; como lector original y sorprendente es impagable (Pedraza y Rodríguez, 2000: 572).

Aunque esta visión —que se puede considerar intermedia— del ensayo utiliza esta parte de la obra de Borges para acercarnos la particular estética del escritor, no predomina ni da importancia real al género que, paradójicamente, cultivará el argentino durante toda su vida. Ya hemos comentado anteriormente la particularidad de su prosa reflexiva, breve e imaginativa, lo que parece más que un puente un obstáculo para acercar al teórico a una parte indisoluble de la obra borgeana. En uno de los extremos teóricos respecto a la prosa reflexiva de Borges encontramos esas historias literarias que no mencionan o que únicamente presentan de forma breve el género dentro de la obra del argentino. La primera de ellas, la *Historia general de la literatura española e hispanoamericana* de Díez-Echarri y Roca Franquesa impone la supremacía de la poesía borgeana a propósito de la poesía americana del modernismo, destacando al escritor argentino como poeta de una generación que, junto a Neruda o Vallejo, supo “responder mejor a la sensibilidad de nuestro tiempo” (1960: 1327). Aunque, paradójicamente, esos mismos nombres se aíslan de la agrupación cronológica o espacial que realizan para crear su historia de la literatura. Y es que dichos poetas son “personalidades señeras, sin relación entre sí, y que escapan por su valor o por su significación a todo otro encasillamiento” (Díez-Echarri y Roca Franquesa, 1960: 1328).

En el apartado “Los grandes poetas posmodernistas”, el espacio dedicado a Argentina tiene, como no puede ser de otra forma, un lugar dedicado a Borges:

Gusta Borges de cantar la recatada belleza de las cosas humildes, de los barrios apartados, las casas patinadas por el tiempo, los patios, los viejos suburbios, el puerto, el río, con buen lujo de metáforas, pero de metáforas nuevas y nada estridentes porque ya él mismo advirtió en el toda metáfora sacrificaba lo insólito a lo eficaz. Así están escritos sus principales poemarios: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno de San Martín* (1929) (Díez-Echarri y Roca Franquesa, 1960: 1346).

Tras resaltar la importancia del Borges más lírico, los autores comentan que a esta primera faceta literaria le seguirá la prosa:

Luego ese gran poeta que había en Borges cede el paso al erudito, al crítico, al pensador y al cuentista y nos regala una serie de trabajos en prosa maravillosamente escritos y hondamente pensados: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *Discusión*, *Historia universal de la infamia*, *Ficciones*, *El Aleph*, y una serie de cuentos, *La muerte y la brújula*, en que hay narraciones tan originales como “Tlön Uqbar, Orbis Tertius” y “Funes el memorioso” (Díez-Echarri y Roca Franquesa, 1960: 1346).

Mediante los adjetivos “erudito”, “crítico” y “pensador” refieren a esa parte

esencial pero todavía difuminada en la obra de Borges. Aunque el término “ensayo” no aparece en la *Historia general* de Díez-Echarri y Roca Franquesa para definir esa prosa borgeana diferente de la ficción narrativa, sí se intuye, en mayor medida que en los autores mencionados anteriormente, la característica esencial del género como textos “hondamente pensados”.

Sin embargo, el capítulo “El ensayo, la erudición y la crítica en Hispanoamérica” presenta una breve historia del ensayo, destacando lo escrito en la etapa modernista y aludiendo a nombres como Sarmiento (1811-1888), Juan Montalvo (1832-1889), J.E. Rodó (1817-1917) y los argentinos Martínez Estrada y A. Korn, que sirven como ejemplo para dar una visión de conjunto del ensayo hispanoamericano. En el apartado “Otros ensayistas” se destaca para Argentina “José Ingenieros, cuya obra se orienta primordialmente hacia la política, la psiquiatría y la sociología (...). Arturo Capdevila, estimable poeta (...) y fecundo escritor en prosa”, José María Ramos Mejía, Juan Agustín García y Carlos Octavio. Todos ellos abarcan el género a finales del XIX y principios del XX (Díez-Echarri y Roca Franquesa, 1960: 1523). A pesar de incluir la primera etapa de la producción de Borges, no aluden a él ni a su creación ensayística.

lañez, ya en 1993 dedica unas palabras a la figura de Jorge Luis Borges a propósito del “Modernismo y Vanguardia en Hispanoamérica”. El texto que empieza reflexionando sobre los pilares de la obra borgeana —poesía, relatos, ensayos y artículos (lañez, 1993: 152)— pronto abandona la pretensión unificadora y se centra exclusivamente en la poesía y la narración ficcional del escritor; esta última, comenta lañez, “se lee hoy preferentemente” pues “es el narrador, el cuentista, el escritor de relatos fantásticos” el que ha sobrepasado los límites de Argentina para convertirse en autor universal (lañez, 1993: 153). Sólo un año después, la idea expuesta en *El siglo XX: la nueva literatura* se verá reafirmada por una obra controvertida y alabada a partes iguales: *El canon occidental* de Harold Bloom. Para el profesor norteamericano, quien incluye a Borges como una de las veintiséis figuras esenciales del canon de Occidente, Borges es reflejo de toda la tradición canónica (Bloom, 1995: 474). A través de los relatos borgeanos, Bloom resalta el estudio de la influencia literaria que está muy presente en el escritor argentino; cuentos como “La muerte y la brújula”, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” sirven para justificar la presencia del argentino en el canon occidental:

Aun cuando Borges no fuera el fundador primordial de la literatura hispanoamericana (que lo es), aun cuando sus relatos no poseyeran auténtico valor estético (que lo poseen), seguiría siendo uno de los escritores canónicos de la Edad Caótica, pues, más que ningún otro escritor a parte de Kafka, a quien emula deliberadamente, él es la literatura metafísica de la época (Bloom, 1995: 476).

La narración es, pues, la base sobre la que sustentar la figura de Borges en las letras universales aun cuando los géneros de la poesía y el ensayo fueron cultivados tempranamente y cuyo valor, a pesar de Bloom, ha sobrevivido a la inmediatez de sus contemporáneos. En *El canon occidental* —que si bien no es una

historia literaria, nos puede acercar a la particular percepción que del escritor argentino se tiene en los años 90— el ensayo borgeano, una vez más, sirve de engarce y ejemplificación entre la estética del autor y su obra (Bloom, 1995: 476).

Más drástica es la *Historia hispanoamericana actual* de Sáinz de Medrano (1976) pues en ella se estudia la literatura a partir de 1945, como fecha de inicio de una nueva era. Se centra en figuras particulares de la novela y añade una breve muestra de la poesía que se está llevando a cabo en esos años. Hace una breve alusión al teatro, para completar la tríada, pero deja fuera el ensayo a pesar de estar en una época en la que el género, con sus rasgos modernos, se está cultivando en Hispanoamérica.

En el otro extremo de la balanza encontramos obras como *Historia de la literatura hispanoamericana* de Carlos Hamilton (1961) que, pese a su antigüedad resulta muy moderna en su concepción del género “ensayo”. Hamilton acude al argentino en diferentes lugares. Ya en el apartado de poesía, la presencia de Borges es lateral pues a él sólo se alude como reflejo de

la influencia de Huidobro (...) [que] llegó a la América hispánica a través del ultraísta Guillermo de Torre, quien con Jorge Luis Borges, autor de *Fervor de Buenos Aires* y Ricardo Güiraldes, con su *Cencerro de cristal*, inauguran en 1915, la vanguardia sudamericana (Hamilton, 1961: 68).

En “La nueva novela argentina” y en “Los cuentistas contemporáneos” se dedican unas palabras a la obra del argentino; estos apartados, pese a su brevedad, son interesantes pues esta historiografía se crea cuando todavía la fama de Borges no está consolidada y su obra sigue creciendo. A pesar de esto, leemos que el argentino va a ser analizado en la Historia de Hamilton como ensayista (Hamilton, 1961: 143). Y así será, pues desde el principio Hamilton muestra un interés especial por un género que, para él, ha sufrido los menosprecios de la incompreensión tanto por su formulación como por la historia del mismo. Por ello, al principio del apartado dedicado al ensayo, el historiador hace una breve cronología, citando obras y autores que han sido el sustento sobre el cual el género moderno se ha ido desarrollando y evolucionando. En el espacio dedicado al ensayo artístico y psicológico incorpora Hamilton la figura de nuestro autor.

De la esencia del ensayo es la función de despertar conciencias en épocas de crisis. En la América hispánica, tal momento es el de la Independencia. Hay precursores coloniales, aunque por la extensión merecen más bien clasificarse sus obras como “tratados” didácticos (Hamilton, 1961: 165).

A la vez que imbrica la creación del ensayo a la historia de América, alude al menosprecio que ha sufrido el género como si de un “género híbrido, informe” se tratase (Hamilton, 1961: 166) cuando realmente estamos ante “la expresión formal del pensamiento de los escritores que sienten la urgencia de un mensaje o una en-

señanza” (Hamilton, 1961: 166). Así pues, como representante del ensayo artístico y psicológico encontramos a Borges, “el mejor estilista de la prosa argentina de todos los tiempos en el ensayo y el cuento” (Hamilton, 1961: 187).

Jorge Luis Borges, versado en lenguas, varón cultísimo y amable, comienza publicando en una curiosa síntesis de vanguardismo del primer esplendor y de narración pampera, poesía, algunas veces prosaica. Su lectura en lengua original, de autores ingleses, alemanes, franceses, italianos, portugueses, le hace recibir influencias las más variadas: Hume, Bacon, Hobbes, Schopenhauer, Spencer, Spengler, Poe, Shakespeare, Carlyle, Kafka, San Agustín, La Biblia, Demócrito, Platón, Cicerón, Santo Tomás de Aquino y Rabindranath Tagore, Croce y Leon Bloy, Appollinaire y Chesterton (Hamilton, 1961: 187).

Compara Hamilton sus cuentos fantásticos con sus ensayos, por ese procedimiento de simular que un libro existe y exponer su comentario, como el propio Borges comenta en el prólogo a *Ficciones* (Hamilton, 1961: 188-189). Resume la poética ensayística del argentino con conceptos como el anacronismo deliberado, las atribuciones erróneas o la metafísica onírica, todos ellos presentes en libros de ensayos como *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *Discusión*, *Otras inquisiciones...* Al mismo tiempo, alude al estilo de “brillante conversador, inteligente y culto. (...) su estilo es siempre vivo, ágil, gracioso y señorial” (Hamilton, 1961: 189). Junto a su defensa del género y de la particular creación de Borges, Hamilton introduce breves críticas al estilo del argentino, al que considera un escritor que, aunque no tiene nada que decir, lo dice de la forma más bella (Hamilton, 1961: 188); también alude a él como un escritor “atiborrado de lecturas” (Hamilton, 1961: 189) y como mejor escritor que crítico (Hamilton, 1961: 190).

La *Historia de la literatura española e hispanoamericana* de Perés (1975) dedica el último bloque a la literatura hispanoamericana. En menos de 200 páginas el estudioso hace un compendio por países de la que considera la literatura más relevante de cada lugar. En el apartado dedicado a Argentina se obvia toda escritura anterior al siglo XVIII pues “no hay que buscar en la Argentina poetas ni autores importantes de obras de imaginación durante la época colonial” (Perés, 1975: 563). En el breve espacio que dedica a Borges, aparece como “poeta y narrador intelectual” (Perés, 1975: 596), incluyendo en el concepto de narración tanto relatos como ensayos pues entre las obras que se mencionan podemos ver *Inquisiciones* y *Otras inquisiciones*.

Ya en los años 80, *Historia de la literatura hispanoamericana* de Bellini vuelve sobre la figura de Borges en todas sus facetas. Esta historia de la literatura cuenta con una “particularidad” con respecto a otras, y es que su labor historiográfica se inicia con las literaturas precolombinas y alcanza gran parte del siglo XX. En el apartado dedicado a la “Poesía del siglo XX: América meridional”, la Vanguardia toma la voz para dar fe de un desarrollo literario ineludible que pasa por la creación de revistas como *Prisma* (1921) dirigida por Borges (Bellini, 1985: 345). Para calibrar la presencia del Borges ensayista en la *Historia* es necesario cotejar los textos relati-

vos a esta labor narrativa del escritor con otras facetas del mismo. En poesía, en primer lugar, encontramos “El apogeo de la Vanguardia: Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges” (Bellini, 1985: 351) donde se nos presenta a un Borges ultraísta, culto, “es tal vez el artista más completo de las letras hispanoamericanas” (Bellini, 1985: 353).

Junto a un análisis más o menos pormenorizado de la obra poética de Borges y mostrando la estética del autor, Bellini relaciona —necesario por otra parte— su faceta poética con el resto de la producción literaria del argentino:

Se ha insistido sobre la unidad de la obra borgiana, lo que no deja de ser una afirmación obvia. En los años que van desde 1930, fecha de publicación de *Evaristo Carriego* (...) Borges publica diferentes textos poéticos, que se han hecho famosos, y narraciones en las que la invención crea un clima de realidad-irrealidad sumamente sugestivo, en el tratamiento de temas que inciden siempre profundamente en el destino humano, en el enigma del mundo (Bellini, 1985: 358).

Junto a estas narraciones, dice Bellini, “hay que añadir los ensayos de interpretación literaria, desde *Discusión* (1932) y *Otras inquisiciones* (1952) a *Elogio de la sombra* (1969), complejo y relevante” (Bellini, 1985: 358-359). Asimismo, concatena su análisis de la poesía borgeana para exponer una estética indisociable de la narrativa del autor. Cuentos y poemas se relacionan hasta formar libros unitarios y diversos como *El hacedor*, obra denominada por Bellini como una suerte de “*silva de varia lección*” (Bellini, 1985: 360) o *Historia de la eternidad*.

Ya en el apartado XIX. “Los ensayistas del siglo XX” se destaca el auge del ensayo que se está produciendo en esos años en Hispanoamérica y cuyo origen se sitúa en la época colonial, con obras como la del padre Las Casas (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*) o sor Juana Inés de la Cruz con su *Respuesta a Sor Filotea*. Pero, como expone, es el Romanticismo el periodo que eleva el ensayo en Hispanoamérica hasta la categoría de hoy. Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento son ejemplos de esto (Bellini, 1985: 667, 669). Más actual es Rubén Darío, a quien considera el máximo exponente del ensayo hispanoamericano; sin olvidar la figura de Borges:

Otro singular ensayista es el argentino Jorge Luis Borges. Muchos de sus libros en prosa pueden considerarse auténticos ensayos, especialmente *Inquisiciones* (1925), *Historia universal de la infamia* (1935), *Nueva refutación del tiempo* (1947), *Otras inquisiciones* (1952) y más recientemente, *Siete noches* (1980), donde reaparecen autores y temas cuya presencia es constante en la obra de Borges (...). En 1982 se ha publicado el libro *Nueve ensayos dantescos*” (Bellini, 1985: 672).

Como se puede comprobar, la importancia del ensayo varía considerablemente de unos autores a otros, incluso cuando las fechas de publicación de las *Historias* son cercanas. Del mismo modo que Bellini, Goic profundizará en el género

“ensayo” incluyendo entre los nombres de aquellos que cultivan el género a Jorge Luis Borges. En el prólogo a *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* acudimos a la pretensión de la obra de Goic, pues su interés está en considerar “las atribuciones más importantes que la crítica de más calidad y desde los más variados puntos de vista ha dedicado a diversos aspectos de la obra, autores, género y períodos y a los problemas fundamentales de las letras hispanoamericanas” (Goic, 1988: 9). Después de un capítulo en el que se exponen las problemáticas y peculiaridades de la literatura hispanoamericana moderna, le siguen una serie de epígrafes que se centran ya en nombres propios de la literatura. Entre ellos encontramos más de cien páginas dedicadas a la vida y obra del escritor argentino. Al ser un compendio de ensayos realizados por críticos especialistas en la materia, en el apartado de Borges encontramos nombres como Rodríguez Monegal, Barrenechea, Alazraki... Precisamente este último expone su ensayo “Estructura oximorónica en los ensayos de Borges”, demostrando ya desde el principio que estamos ante un género que, cultivado por Borges, adquiere una relevancia tanto en su literatura en particular como en las letras hispánicas en general. Como oposición o contraste, el último capítulo de este volumen se denomina “Ensayo” y en él aparecen nombres como Mariátegui, Martínez Estrada, Martí u Octavio Paz pero no se muestra la figura ensayística del Borges prosista.

Consciente de la falta de atención que el ensayo borgeano ha tenido para la teoría, Goic resalta la idea que venimos exponiendo en este estudio, ya que este género se ha utilizado más como exégesis, como complemento a la producción “canónica” de Borges, pues a través de sus ensayos se pretende constatar la presencia de un tema, de un estilo o de una idea en su poesía y su ficción (Goic, 1988: 289). Para compensar la ausencia de profundización en el género ensayístico Goic “invita” a Alazraki para mostrarnos una visión autónoma del ensayo borgeano. Para él, “son los ensayos breves, los reunidos en *Discusión y Otras inquisiciones*, los que mejor definen su contribución al género” (Goic, 1988: 331) pues la originalidad borgeana se encuentra, para Alazraki, en “la antítesis del mito” mediante el uso de la metafísica o la teología. En definitiva “Borges se acerca a los valores de la cultura para comprenderlos no en el contexto de la realidad, sino en el único contexto accesible al hombre: la cultura por él creada” (Goic, 1988: 331-332).

Para concluir con la parte de la historiografía que sí valora el ensayo como género con identidad propia y autónoma es inevitable nombrar a José Miguel Oviedo, pues él analiza y visibiliza el ensayo borgeano, primero en *Historia de la literatura hispanoamericana* de González Echevarría y Pupo-Walker (2006), y más adelante en su propia *Historia* (2012). La historia que González Echevarría y Pupo-Walker editan está formada por una serie de artículos de diversos teóricos, a partir de los cuales se configuran las entradas para los diferentes géneros y países. Organizado por géneros y movimientos encontramos un apartado dedicado íntegramente al ensayo. Con presencia en “La poesía hispanoamericana entre 1922 y 1975”, el Borges ensayístico aparece de la boca de Oviedo, quien desarrolla el capítulo dedicado a este género. Para él: “El ensayo hispanoamericano contemporáneo nace con el siglo XX, exactamente en 1900, el año en que José Enrique Rodó publi-

có *Ariel* en Montevideo” (González Echevarría y Pupo-Walker, 2006: 374). Desde ese momento destacarán cuatro figuras por su aportación innovadora al género: Borges, Cortázar, Lezama Lima y Octavio Paz (González Echevarría y Pupo-Walker: 399).

Como el artículo de Oviedo en la *Historia* de González Echevarría y Pupo-Walker es similar al de la *Historia* del propio Oviedo basta con exponer los puntos clave de ambos para entender, por un lado, la importancia del género para la historiografía, y por otro, la relevancia del ensayo borgeano en las letras hispanoamericanas. Con el membrete “De Borges al presente” Oviedo inicia el cuarto volumen de su *Historia* con el escritor argentino. Mediante un desarrollo cronológico asistimos a la vida documentada de Borges que camina en paralelo a su producción literaria. Si los poemas dan el pistoletazo de salida a la inmensa producción artística del argentino, los ensayos aparecen como correlato a esa “impronta ultraísta” (Oviedo, 2012: 19):

En la misma década del veinte en la que Borges empieza a dejarse conocer como poeta, comienza también su obra de ensayista. Los tres primeros libros en ese género (*Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *El idioma de los argentinos*, 1928) son o han sido muy poco conocidos porque el autor los expulsó de las ediciones de todas las recopilaciones de sus obras mientras vivió y sólo han sido reeditados póstumamente. Su decisión se entiende porque pronto se dio cuenta de que, aunque en ellos ya aparecían las ideas básicas que sostendría siempre, el estilo barroquizante y metafórico ya no reflejaba su voz (Oviedo, 2012: 24).

Este párrafo que introduce la figura del Borges ensayista es interesante pues es el primero que deja constancia de que los primeros libros de ensayos que el escritor argentino publicó en los años veinte fueron rechazados por el propio autor. Al contrario que otras historias, en las que se destaca la obra *Inquisiciones* como clave para el ensayo borgeano, Oviedo, ya en el siglo XXI, coloca en el punto de mira teórico los libros *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1953) cuya originalidad reside en aunar culturas clásicas y modernas con un lenguaje y un estilo particulares (Oviedo, 2012: 25). Es más, la difusión de la frontera ficción-ensayo tan borgeana, que ha llevado a la confusión y al aislamiento del género ensayo, es visto por Oviedo como una “broma borgiana” que no hace sino burlar la erudición a la vez que experimenta con el terreno narrativo. Ejemplo de esto es “El acercamiento a Almotásim”, cuento que fue incluido en *Historia de la eternidad*, como si se tratara de un ensayo crítico sobre una obra real. Más adelante el propio Borges lo incluiría en una colección de cuentos como *El jardín de senderos que se bifurcan* (Oviedo, 2012: 29). Con Oviedo, entonces, se da un paso más en la configuración y caracterización del género ensayos y de la aportación borgeana al mismo, pues, si bien es cierto que los ensayos borgeanos son un material excelente como exégesis del resto de su obra, hoy día, y en palabras de Arturo Echevarría “al tomar los ensayos como punto de referencia para sus relatos, los críticos se han visto precisados a reconsiderar, primero de un modo implícito y últimamen-

te explícito —y algunos de ellos hasta redefinir—, la naturaleza misma del género ensayístico” (Echavarría, 1983: 19).

CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, salvo la excepción de la *Historia* de Hamilton (1961) que ya desde el principio centra su interés en dotar de la importancia que merece al ensayo borgeano, habrá que esperar hasta los años ochenta para asistir a una consagración del género como parte integrante de la obra del argentino y no sólo como exégesis para profundizar en sus relatos o su poesía. La percepción de que la prosa de Borges configura un todo parece extenderse desde los años sesenta hasta casi los ochenta, pues la difuminada frontera entre la ficción y el ensayo lleva a los historiadores a simplificar la complejidad borgeana a favor de un único género en prosa, la narrativa. Esta misma idea mantendrá la polémica obra de Bloom que, ya en los años noventa, se centra en defender la canonicidad del escritor argentino exclusivamente como autor de ficciones a pesar de que su incursión en los relatos fuera “tardía” y accidental, y a pesar, sobre todo, de que cultivara dos géneros más allá del relato corto. La incursión en el norte del continente americano y en Europa gracias a la traducción⁴ de su obra — primero al francés en 1951, al italiano y al alemán después y al inglés en los años sesenta— parece haber situado a Borges sobre el membrete de narrador, lo que ha impedido que lectores y teóricos fueran más allá del original juego literario que el escritor presenta con su literatura.

En un intento por resaltar su originalidad, las historias de Bellini y Goic — 1985 y 1988 respectivamente— analizan las obras ensayísticas del Borges, por un lado, como parte integrante de su producción, y por otro, como unidades —que forman parte de una unidad mayor— con valor estético en sí mismas. Ambos escriben sus historias desde la consciencia de que la narrativa y la poesía han ensombrecido el ensayo, por lo que sus trabajos intentan restituir el valor estético de cada género por su configuración particular y como conjunto de la obra borgeana. Tras esta primera reivindicación genérica llegará, ya en los primeros años del siglo XXI José Miguel Oviedo para romper una lanza a favor del ensayo en general y de la creación de Borges en particular.

Estamos, por consiguiente, ante una situación particular dentro de la obra de uno de los escritores argentinos más relevante para las letras hispánicas del siglo XX. La propia discriminación que ha sufrido el ensayo como parte integrante

⁴ Williamson en su biografía sobre Borges, destaca la importancia que esa primera traducción del francés tuvo para el éxito mundial que cosechó el escritor. Desde 1951 surgieron ensayos críticos sobre su obra en el país galo y le siguieron traducciones de *Otras inquisiciones* e *Historia universal de la infamia* (Williamson, 2007: 384-385).

de los géneros literarios durante la historia literaria ha contagiado las investigaciones acerca de la obra de Borges hasta obviar una faceta tan importante del escritor. Sólo tras su muerte y gracias a los estudios que desde los años ochenta se han centrado en su figura se ha recuperado una materia original y personal del escritor que, desde sus inicios, ha acompañado su creación literaria.

BIBLIOGRAFIA

- ALAZRAKI, Jaime (1982): "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar", *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVIII, Núm. 118-119, Enero-Junio, pp. 9-20.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992): *Teoría del ensayo*. Madrid, Verbum.
- BELLINI, Giuseppe (1985): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Castalia.
- BLOOM, Harold (1995): *El canon occidental*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (2013): *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Madrid, Debolsillo.
- CARILLA, Emilio (1993): "Los orígenes del ensayo hispanoamericano", *Thesaurus*, Tomo XLVIII, nº 2, pp.374-383.
- CERVERA SALINAS, Vicente, HERNÁNDEZ, Belén y ADSUAR, M^a Dolores (eds.) (2005): *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- DÍEZ-ECHARRI, Emiliano y ROCA FRANQUESA, José María (1960/1979): *Historia de la literatura española e hispanoamericana* (2^a ed, 3^a reimpresión), Madrid, Aguilar.
- ECHAVARRÍA, Arturo (1983): *Lengua y literatura en Borges*, Barcelona, Editorial Ariel.
- ESTEBAN, Ángel (2003): *Literatura hispanoamericana. Introducción y antología de textos* (6^a ed.), Granada, Editorial Comares.
- ESTENOZ, Alfredo Alonso (2006): "'El acercamiento a Almotásim": el escritor colonial en el mercado literario", *Variaciones Borges*, 21, pp.139-155.
- FRANCO, Jean (1975): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Ariel.
- GOIC, Cedomil (1988): *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, 3. Época contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis (1981): *Teoría del ensayo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto y PUPO-WALKER, Enrique (2006): *Historia de la literatura hispanoamericana II. El siglo XX*, Madrid, Gredos.
- HAMILTON, Carlos (1961): *Historia de la literatura hispanoamericana. Segunda parte. Siglo XX*, New York, Las Américas Publishing Company.

- IAÑEZ, E. (1993): *El siglo XX: La nueva literatura*, Vol. 8, Barcelona, Bosch, Casa Editorial.
- MEAD, Robert G. (1956): *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea.
- OVIEDO, José Miguel (2003): "Borges: el ensayo como argumento literario", *Letras libre*, agosto 2003, pp.48-50.
- OVIEDO, José Miguel (2012): *Historia de la literatura hispanoamericana. 4, de Borges al presente*, Madrid, Alianza.
- PEDRAZA, Felipe B. Y RODRÍGUEZ, Milagros (2000): *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, editorial EDAF.
- PERÉS, Ramón D. (1975): *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena.
- POZUELO YVANCOS, José M^a (2006): "Canon e historiografía literaria", *Mil seiscientos dieciséis*, Anuario 2006, Vol. XI, pp.17-28.
- POZUELO YVANCOS, José M^a y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa M^a (2000): *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José M^a (2010): *Historia de la literatura universal II*, Madrid, Editorial Gredos.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (1976): *Literatura hispanoamericana actual*, Madrid, Editorial Magisterio Español.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1972): *Escritores representativos de América*, Madrid, Editorial Gredos.
- SAZ, Agustín de (1978): *Literatura iberoamericana*, Barcelona, Editorial Juventud.
- VÁZQUEZ, María Esther (1996): *Borges: esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets.
- WILLIAMSON, Edwin (2007): *Borges. Una vida*, Barcelona, Seix Barral.

CÉSAR ATAHUALLPA RODRÍGUEZ: LA INTERIORIZACIÓN POÉTICA POSTMODERNISTA PERUANA

AINHOA SEGURA ZARIQUEGUI

Tianjin Foreign Studies University, China

Resumen: El postmodernismo peruano comienza en 1911 con la publicación de *Simbólicas* de Eguren y finaliza con los *Heraldos negros* de Vallejo en 1918. En este artículo se va a analizar la vida y la poesía de César Atahuallpa Rodríguez, uno de los autores más genuinos de la corriente postmodernista insurrecta de Perú. El objetivo de este artículo es dar luz sobre la vida y la obra de este gran poeta y aportar datos para una mejor comprensión de su poesía. Vamos a ana-

lizar los puntos más novedosos basándonos en los parámetros de la crítica literaria y de la literatura comparada. El resultado principal es la demostración en su estética del uso de la mezcla de lo tensivo-intensivo en este autor que nos brinda un conocimiento más profundo y sistemático de su obra.

Palabras clave: Literatura; Postmodernismo; poesía; Perú; César Atahuallpa Rodríguez.

Abstract: The Peruvian postmodernism begins in 1911 with the publication of *Symbolicas* of Eguren and finishes with the *Heraldos negros* of Vallejo in 1918. In this article we go to analyze the life and the poetry of César Atahuallpa Rodríguez, one of the most genuine authors of the rebellious postmodernist poetry of Peru. We want to give more information about the poetry of this author for a better comprehension of its

poems. We are going to analyze the most important points using the parameters of the literary criticism and of the compared literature. The main result is the demonstration of the artistic use of the miscellany of the tensive-intensive style in this author who offers to us a deeper and systematical knowledge of its work.

Keywords: Literature; Postmodernism; poetry; Peru; César Atahuallpa Rodríguez.



POSTMODERNISMO PERUANO: CÉSAR ATAHUALLPA RODRÍGUEZ

El postmodernismo peruano ha ofrecido algunas de las obras más interesantes de América Latina. Entre los autores más relevantes se encuentra César Atahuallpa Rodríguez. Algunos críticos utilizan la palabra Postmodernismo para denominar la tendencia vanguardista pero en este artículo seguimos la pauta marcada por Ricardo González Vigil, el cual señala que el Modernismo se debe dividir en tres etapas: Premodernismo, Modernismo, y Postmodernismo. Todas estas fases, unidas en el período de tiempo que va de 1886 a 1918, conforman esta sugestiva corriente artística. La denominación de Postmodernismo es usada para designar la última fase del Modernismo peruano que comienza en 1911 con la publicación de *Simbólicas* de José María Eguren y acaba en 1918 con *Los Heraldos negros* de César Vallejo.

La generación arielista se había bifurcado en dos corrientes, la arielista pura, donde se encontraba José de la Riva Agüero, Gálvez, los García Calderón, y demás modernistas, caracterizados por su apego a la tendencia más formal rubendariana del Modernismo. Les unía el haber salido de la institución universitaria sanmarquina y el residir y trabajar en Lima, la capital peruana. El segundo grupo, asimismo seguidor de las enseñanzas de Rodó, pero con características contrarias, dirigido por Valdelomar, era el grupo de los insurrectos. Este grupo no había salido de la universidad; aunque cercano a ella, como en el caso de Valdelomar, su aprendizaje fue autodidacta. Además, seguían los dictados decadentistas importados de Francia y tenían un sentido de patria que les empujaba hacia las regiones peruanas, y a no centrar toda su existencia en la capital. Este grupo de insurrectos va a ser el fundador de un cambio muy relevante en las letras peruanas que dará frutos importantes a corto plazo en la literatura de este país. Muy apegados también al Modernismo, comenzarán a soltar las amarras formales en las que estaban constreñidos y empezarán a buscar nuevos caminos: “Curiosamente –señala Luis Alberto Sánchez–, a través del decadentismo y el cosmopolitismo se avanza hacia el vernaculismo folclórico, el criollismo estético” (Sánchez, 1974: 133). De ahí que el Postmodernismo se caracterice por el apartamiento de formas modernistas ya desgastadas y por la búsqueda de nuevas sendas que den a la literatura mayor profundidad: “Van a lo cotidiano, lo corriente, lo poco “poético”, lo nacional, lo provinciano, lo nimio –señala L. Monguió– en busca de temas literarios que les alejen de lo exquisito, lo raro, lo cosmopolita, lo exótico del modernismo, lejos de las islas griegas y de los pabellones de Versalles, de las pagodas orientales, de marquesas y abates dieciochescos, de samuráis y de musmés, de Miní Pinsons más o menos montparnasia-nas. Naturalmente no siempre consiguen una ruptura completa con el modernismo” (Monguió, 1954: 29). Este grupo se congrega a la sombra de una revista denominada *Colónida*, en referencia a Colón y al descubrimiento de nuevos mundos literarios. Su ideario estético, muy del gusto todavía del Modernismo rubendariano,

se expresa en un poemario conjunto titulado *Las voces múltiples*. En enero de 1916 se lanza el primer número de *Colónida*:

Los cuatro números de esta revista (el cuarto estuvo fuera del control de su fundador) revolucionaron el ambiente intelectual del Perú y de parte de la costa del Pacífico –comenta L.A. Sánchez–. Los principales enunciados inspiraban la tarea de sus redactores. Bellos editoriales sin trascendencia ideológica; un ataque a Ventura García Calderón; una loa a José María Eguren; las carátulas lucían las cabezas de Chocano, Eguren, Gibson y Javier Prado, e indicaban una nueva actitud frente a la vida y al arte (Sánchez, 1974: 131).

Los integrantes del grupo fueron jóvenes, en muchos casos provenientes de las provincias, como Valdelomar, Mariátegui, etc. Otro de los integrantes del grupo fue César Augusto Rodríguez (1889-1972). Manuel González Prada enseñó a la juventud que podían rebelarse ante las injusticias y ante un pasado opresor. Chocano hizo que se sintieran orgullosos de su raza indígena, y Valdelomar junto con Eguren les mostró un nuevo camino estético. Todos estos factores en confluencia, y otros, fueron acicates para crear el Postmodernismo. A todo esto se adhirió César Augusto Rodríguez, más tarde, César Atahuallpa Rodríguez.

La nueva senda estética dejaba de lado el Modernismo rubendariano porque formalmente, se había producido en reiteración estilística de la que se necesitaba salir. Además, esta estética no era el reflejo artístico de la crisis filosófica del ser humano de ese momento histórico. Los tiempos estaban cambiando. El Modernismo fue un período de ruptura, había favorecido el quebramiento de cadenas estilísticas, creando así una nueva estética. Su labor fue formidable e incuestionable, pero había finalizado el proceso. Nuevas influencias arribaban de Europa y en Perú se estaban colocando las primeras piedras de un nuevo edificio. Valdelomar mostraba una nueva dirección para la poesía peruana. Los postmodernistas peruanos, tomando el relevo, propusieron salidas diferentes a la estética modernista que había unificado a todos. Luis Monguió en su famosa obra *La poesía postmodernista peruana* señala las características de esas nuevas tendencias literarias abarcadas por el Postmodernismo:

Las principales tendencias literarias peruanas de esa salida parecen ser: 1) la readmisión de lo intuitivo en la literatura, en contraste con la conciencia literaria de los modernistas; 2) la adopción de una temática de lo cotidiano, corriente, vulgar, nimio, en contraposición a la temática exquisita del modernismo; 3) la afirmación de una visión literaria de lo local, lo provincial, lo nacional, en oposición al cosmopolitismo y exotismo literarios de los modernistas; 4) la entrada en la literatura poética de la nueva vida deportiva y maquinística, contemporánea, en contraste con el vivir mentalmente en la antigüedad o en el siglo XVIII francés de tantos modernistas; 5) la influencia de una escuela europea “de vanguardia”, el futurismo, y de su desprecio por el pasado en quiebra, en contraste con las influencias del parnasianismo y del simbolismo y sus acarreo culturales admirados por los modernistas; 6) la expresión admirativa y optimista ante la fuerza y la violencia, y el triunfo de la volun-

tad fuerte (aun la irracional y arbitraria) trasladada al campo cultural, en contraste con el racionalismo, el eclecticismo y la ecumenicidad del modernismo; 7) la expresión poética de la solidaridad de los hombres ante el dolor de los efectos de ese irracionalismo sobre la humanidad, en contraste con la actitud generalmente abstencionista y *au dessus de la mêlée* de la mayoría de los modernistas ante problemas colectivos (Monguió, 1954: 59).

Recordemos que el grupo arielista se bifurcó en dos agrupaciones de tendencias diferentes, la primera de carácter universitario, bastante reaccionaria y muy apegada a la capital. La segunda, capitaneada por Valdelomar, era el grupo de los insurrectos. Sus miembros no acabaron los estudios universitarios, deseaban “molestar al burgués” con su rebeldía y se sentían más unidos a las provincias que a Lima. La primera tendencia estuvo más unida al Modernismo rubendariano, mientras que la segunda, encabezada por Valdelomar, sentía la necesidad de abrir las puertas hacia el Postmodernismo. Este autor, en poemas como “Tristitia”, tomaba algunos rasgos mencionados por L. Monguió como “la adopción de temáticas de lo cotidiano”, o “la afirmación de una visión literaria de lo local”. Otros, como César. A. Rodríguez, tomará una vía más intimista. Existirán poetas como Parra del Riego que se dejarán llevar por la poesía de la nueva vida “deportiva y maquinística”, señalada también por el crítico. Además, habrá cabida para un Postmodernismo que deja de ser abstencionista y se involucra en los problemas profundos del ser humano. Éste vendrá de la mano de Vallejo. Diferentes caminos para diversas sensibilidades.

Valdelomar en su última etapa, dedicada a dar conferencias, fue tomando contacto con estos cenáculos artísticos y provinciales e infiriéndoles energía moral para sostenerse. Hay autores que señalan, incluso, que el Modernismo peruano nació en Arequipa, y no en Lima. Tengamos en cuenta que por herencia virreinal, Lima recibía y absorbía lo exterior antes que cualquier región de Perú. Pero, la libertad del Modernismo, unido a que Arequipa siempre ha sido una región rica dentro de la nación, fue un buen caldo de cultivo para la formación de este movimiento. En el libro *El postmodernismo peruano* de L. Monguió se indica que Mostajo señala a Jorge Polar, autor arequipeño, como el primer modernista del Perú (Monguió, 1954: 37). Y en la revista *Colónida*, en el artículo firmado por Federico More y titulado “La hora undécima del señor Ventura García Calderón”, en el que arremetía contra este crítico por su acusada tendenciosidad literaria, también se puede observar una referencia a otro autor arequipeño, Renato Morales, al que se le señala como un adelantado del Modernismo peruano:

Renato Morales de Rivera, supo, antes que todos sus contemporáneos del Perú, las primeras solicitudes del movimiento que encabezó en América Rubén Darío. Y cuando aún Chocano se envanecía de sus arrestos de romántico y enarbolaba los airones de un verso hinchado y crespo, ya Renato Morales amábala por sí misma, virtuosa música de las palabras, y era preconizador de la síntesis fulgente e irremplazable que en “Los Trofeos” tiene definitivos crisoles de gloria. (VV.AA., 1981: 33)

Además Ricardo González Vigil subraya la importancia de “los esfuerzos innovadores en el sur del Perú” (González Vigil, 2006: 41), señalando tres regiones: Arequipa, Tacna y Arica. Estas regiones, son para el crítico, focos reseñables del Premodernismo y Modernismo en la nación.

INFANCIA DE UN MUCHACHO APODADO “EL POETA”

En Arequipa, y en este ambiente, nació César Augusto Rodríguez en 1889. Orgullosa de la tierra que le vio nacer, compone estos versos que dedica a su terruño querido, contenidos en el poema “Canto a Perú”:

Para mí la Patria cierta, de las futuras hazañas,
está en este cofre verde que vigilan las montañas.
Aquí, respirando ancestro, se forjó mi loco empeño:
yo no he nacido peruano; yo he nacido arequipeño

(Sonatas en tono de silencio)

Pasó la infancia en su Arequipa natal. De esos primeros tiempos al poeta le llegaban recuerdos profundos como la noche y terribles como una pesadilla: “Mi recuerdo más remoto se empina desde el abismo de mis primeros años, cuando todavía me disfrazaban de mujer. Se refiere a un tumulto de agua turbia que hacía cabriolas inauditas, retorciéndose y espumarajeando como una enorme serpiente. Y es que para calmar mis lloros incesantes solían llevarme en brazos a contemplar esa enorme torrentera, especie de medicina del pueblo que aseguran tiene la virtud de curar las incipientes neurosis de los niños” (Pantigoso, 1989: 32). Pertenecía a una familia normal, sin demasiados recursos: “Jamás tuve juguetes –comenta el poeta–, pero nunca me faltó con qué jugar. Las cosas de mi alrededor me sirvieron de constante regocijo” (Pantigoso, 1989: 33). Sus progenitores matricularon al pequeño en el Colegio Nacional de la Independencia Americana, y allí comenzó a escribir. Los compañeros le apodaron “El poeta”, y comenta Manuel Pantigoso, biógrafo de César, que se llevó una terrible reprimenda por parte de su madre, al aparecer en la revista del colegio un par de poemas muy atrevidos para su edad: “Sin embargo –afirma Pantigoso–, ya nada ni nadie podría detener la creación literaria de este jovencuelo que con arrestos poéticos liberaba sus inquietudes y se vengaba del medio y de sus profesores” (Pantigoso, 1989: 14). Muchos años más tarde, Rodríguez recordará cómo sintió en sus carnes el nacimiento de la poesía que golpeaba para salir de su interior:

La poesía empezó a gotear en mi corazón desde muy niño. ¿Cómo no habría de go-

tear si era triste y misántropo? Poesía sin versos que es la más grande poesía. Los versos los hice después, cuando se me depravó el gusto y aprendí a tener ingenio y a manipular los cristalitos coloreados de las palabras. A los 15 años asesiné al poeta puro que llevaba en mis entrañas. Pero no importa, sigo viviendo en poesía. (Pantigoso, 1989: 38).

AÑOS DE FORMACIÓN VITAL Y LITERARIA EN LIMA Y RETORNO A LAS RAÍCES AREQUIPEÑAS

El joven se trasladará a Lima tras finalizar sus estudios de Secundaria, y así poder ingresar en la Facultad de Medicina de San Fernando. Comenzó el primer año, pero como aconteciera con Valdelomar, acabó dejando sus estudios. La vida académica no le llenaba, prefería vivir la vida real, respirar la atmósfera bohemia y dandy, corretear por el centro de Lima y escribir versos sobre sus propios sentimientos. Su grupo de amigos junto con él se acercaron y conocieron personalmente al intelectual más importante del Perú: Manuel González Prada. En el grupo referido se encontraban nombres de la talla de Bustamante y Ballivián, siempre receptor de nuevas tendencias, y Eguren, entre otros. Pero, sin duda, era el momento de Valdelomar, y César Augusto Rodríguez, casi de su misma edad, trabó amistad con él. Valdelomar admiraba a este joven poeta. En una carta del 14 de octubre de 1915, Valdelomar escribe a César Atahuallpa Rodríguez solicitando que le envíe su último poemario: “Quisiera tener el volumen de sus versos inéditos –que según he leído usted piensa editar–, para escribir sobre él un detenido artículo –dice Valdelomar–, porque la aparición de usted en el escenario intelectual del país, creo que ha de marcar época, y en cuanto a mí se refiere, créame que soy uno de sus más entusiastas admiradores” (Silva-Santisteban, 2000: 181). César A. Rodríguez absorbió de la burbujeante atmósfera limeña todas las actitudes decadentes. Se impregnó del ambiente, de las lecturas modernistas con sus compañeros de bohemia, de los gustos provocativos finiseculares, pero tras un tiempo de correrías y aprendizaje consideró que había llegado el momento de marchar y afrontar la vida fuera de la capital. Tras cinco años de permanencia en Lima, volvió a casa, a Arequipa. Los años 1915 y 1916 fueron muy importantes en la vida artística de Valdelomar ya que se producen, como señala Pantigoso, varios hechos que consolidarán a Rodríguez como poeta. El primero de ellos, fue, como se decía, la carta de Valdelomar dirigida al poeta solicitando su colaboración con la revista *Colónida*, y encomiando sus poemas publicados en revistas arequipeñas:

Veo en sus poemas la aparición de un espíritu nuevo, original, moderno, vigoroso, audaz, sutil y entusiasta. Lo veo a Ud. solo, sin rezagos ostensibles de maestros ni de escuelas; sin imitar a nadie. Y es que usted sabe que con decir lo que se siente y con sentir sinceramente se llega de todos modos a obtener el difícil señorío en la belleza. (Silva-Santisteban, 2000: 182)

El 2 de mayo de 1916 tuvo lugar un importante acontecimiento en la vida de César A. Rodríguez. Tal como hiciera Manuel González Prada en el año 1888 en el teatro Politeama, e impulsado por su espíritu, el poeta arequipeño, esta vez en el teatro Fénix, leyó su poema devastador “El canto de la raza”. El poeta, de raza indígena mezclada con la blanca, declamó: “Soy de raza americana, / peruano de Arequipa. Bien y ¿Qué? / Llevo el color moreno de los míos / estampado en la piel” (“Datos biográficos”). Desde el escenario, tronaban las palabras de César ante los que, como el arielista y catedrático A. Deustua, afirmaban la inferioridad del indio puesto que considera que “la esclavitud de la conciencia en el indio es irremediable” (Monguió, 1954: 105). César A. Rodríguez, alentado por las ideas de González que señalaban la injusta situación del indio, brama ante la multitud su gran poema. A pesar de su enorme timidez y nerviosismo, las palabras fluyen con fervor, fuerza y firmeza. Veamos la última estrofa:

Yo no adulo a la Patria, la siento en mis arterias;
y mi alma al contemplarla se crispa como una ola:
yo señalo las llagas, yo espulgo las bacterias,
yo destrozo el empaque de la gola española,
para que te horrorices de tus negras miserias.
Yo me siento inflamado como un Savonarola
para decirte ¡oh raza! ¡oh raza envilecida!

González Prada no sólo fue una inspiración para el arequipeño, o sea, algo en que apoyar un ideario político y personal, también fue un apoyo literario real, puesto que tras una disputa sobre la calidad estética de los versos de Rodríguez que se dio en Lima entre los intelectuales, Manuel González Prada salió en defensa de sus versos, elogiando su soneto “Psicología felina” que se verá un poco más adelante.

A finales de este gran año de 1916, quedaba consolidada su posición en el Parnaso Peruano. Se organizó un grupo llamado “Aquelarre” que publicó su propia revista con el mismo nombre cuyo director fue César A. Rodríguez. En ese momento, alentado por su amigo Percy Gibson, compañero de Valdelomar a la sazón, se cambió el nombre por César Atahuallpa Rodríguez. Este grupo tuvo mucha relevancia en la vida cultural de Arequipa y constituyó un motor poderoso para la energía intelectual de la ciudad. Si a mediados de 1916, la revista *Colónida* dejó de publicarse, ellos tomaron el relevo y el espíritu subversivo, e iniciaron la publicación en diciembre de ese mismo año de *El aquelarre*. Como *Colónida* sacaron cuatro números al público. Pero la revista tuvo una vida muy corta, del 25 de diciembre al 27 de enero del siguiente año. M. Pantigoso describe las actitudes bohemias y dandis del grupo, como imitación de lo visto en Lima por Rodríguez y los demás, y también las

influencias literarias de la revista que no son ni más ni menos que las del Modernismo en general:

En “El aquelarre” –que languideció y sucumbió en poco tiempo– se leía a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, poderosos estimulantes de estos nuevos “raros” de la poesía arequipeña. Allí se enrarecía el ambiente con el humo de los cigarrillos y los abstrusos motivos. A pesar de perderse en un inquieto vagar sin meta muy clara “El aquelarre” (directamente vinculado, generacionalmente, al movimiento “Colónida”, de Lima, al grupo Norte de Trujillo, y a “La Tea” de Puno) abrió la puerta al propósito decidido de sus integrantes de asumir la responsabilidad que tenían como intelectuales, aunque estuviesen francamente influenciados por la sensibilidad del Modernismo, del Simbolismo y, sobre todo, del Parnasianismo. (Pantigoso, 1989: 23)

No cabe duda que “El Aquelarre” consolidó el grupo de la nueva generación de poetas arequipeños. Gracias al talento y a las plumas de Percy Gibson, Renato Morales, César Atahuallpa Rodríguez y otros autores, impulsaron la nueva poesía introduciendo originales creaciones. Rodríguez comenzó a hacerse conocido como poeta debido a las publicaciones en la revista, cuyos poemas llegaron a capitales de otros países hispanoamericanos como Argentina, México, etc.

HACIA UNA NUEVA POESÍA: LA TORRE DE LAS PARADOJAS Y SONATAS EN TONO DE SILENCIO

En el caso de César A. Rodríguez hay que señalar que ya estaba componiendo poemas durante su estancia en Lima y continuó creando versos tras la llegada a su tierra natal. Realmente, el poeta (en ese sentido, parecido a Manuel González Prada), no tuvo la ambición de ver su obra publicada, y por eso se demoró tanto en ver sus poemas en la imprenta. La editorial “Nuestra América” de Buenos Aires, se encargó de dar a conocer su primer poemario, *La torre de las paradojas* (1926). El poeta tenía ya 37 años y compendia de esta manera toda su creación hasta el momento. El libro se agotó prontamente, y fue recibido con muy buenas críticas: “Con la *Torre de las Paradojas* Rodríguez ingresó –afirma Mario Polar Ugarteche–, con todos los honores, en la historia de la literatura hispano-americana” (Rodríguez, 1972: 6). Es un libro muy apegado todavía al Modernismo, como señala L. Monguió, y como vamos a ver, pero ya se quiere desprender de ataduras. Existe una gran influencia de Herrera y Reissig en este primer poemario. De hecho, como señala M. Pantigoso, el título recrea el nombre que Reissig dio a su cenáculo: “La torre de los panoramas”. El libro contiene seis apartados muy del gusto modernista: “Sonatas y sonatinas”, “Tedium vitae”, “Sonetos pictóricos y amorosos”, “Fantasías”, “Estereotipias”, y “Pizzicatos”. Con unas pinceladas, vamos a observar lo que

tiene de modernista y lo que ya posee una nueva dirección postmodernista.

Está presente el Modernismo, en tanto y cuanto, se hallan patentes los rasgos del Romanticismo, con sus pasiones inflamadas en donde la naturaleza integra en los sentimientos del poeta. En este ejemplo: “El sol, como un león, salta los horizontes / tremolando en los vientos su melena de miel” (“Tarde antigua”), el ímpetu de la naturaleza conmueve el ansia del poeta uniendo en un plano superior las imágenes con los sentimientos. Esta naturaleza, conectada a los sentimientos, se encuentra envuelta por la musicalidad que busca lo infinito y misterioso. En el caso de César Atahuallpa Rodríguez, ese misterio natural está representado por el gato:

Mi gato tiene un viejo prejuicio de las cosas:
las araña, las veja, pone su garra al sol:
vive una vida muelle tras sus pieles lujosas
y sus ojos redondos son dos llamas de alcohol.

En el umbral tendido, decorando las losas,
es un aguafuertista que realiza su rol;
suele cazar a veces sutiles mariposas
y en las noches de orgía sinfoniza en bemol.

Por los tejados altos de las casas vecinas
con pasos acrobáticos, burlando carabinas:
estupra, rapta, riñe, sintiendo amanecer...

La luz del nuevo día, cuando a tornar empieza,
lo ve tendido siempre rumiando su pereza
como un poeta huraño que lee a Baudelaire

(“Psicología felina”, *La torre de las paradojas*)

El misterio y la magia que guardan tras de sí el animal felino, impactó de lleno en Rodríguez. Siendo niño sentía una gran atracción por los gatos: “Me cuenta mi madre –señala el poeta– que mi mayor felicidad consistía en frotar el lomo del gato de la casa y en pretender sacarle los ojos. Los ojos de ese gato debieron ser dos bolitas amarillas con puntos negros y espejeantes en lo profundo. Así los ha creado mi recuerdo” (Pantigoso, 1989: 34). También se advierte la musicalidad, teñida por la influencia de Baudelaire, en el sonido que se produce al encadenar palabras en cada verso. Baudelaire también sentía atracción por los felinos. En *Flores del mal* señala: “Ven, hermoso gato, sobre mi pecho amoroso: retiene las garras

de tus patas y déjame sumergir en tus hermosos ojos, en los que se mezclan el metal y el ágata" ("El gato"). Romántica es también la referencia a la noche como símbolo del alma atormentada del poeta. En César A. Rodríguez, además toma un sesgo decadente al anexionarla con el "tedio" y el "mal del siglo":

Noche de insomnio, noche de abulia, noche lenta;
 noche de sombras densas; noche fría y huraña

 Para este mal sin nombre ¿qué es la noche y el día?
 Son dos colores viejos de la melancolía
 que cambian sin objeto, por cambiar...¡Falso empeño!

(Fragmento de "El nocturno de las almas")

El tedio, en Arequipa era llamado la "nevada", porque se achacaba a la climatología cierta pesadumbre que se cernía sobre el carácter de las personas y que tanto afectaba al artista: "La nevada –*spleen* o mal humor– siempre se ha traducido en mi espíritu en diversas formas depresivas" (Pantigoso, 1989: 36). De esa pesadumbre llegan estos versos: "Un día nebuloso, / propicio para el mal, mis nervios / se distendieron como cuerdas broncas" ("La parábola de la Verdad y la Belleza"). Describe así el "nervazón de angustia" provocado por la sensación finisecular.

La predilección del poeta por los colores y las sensaciones de sesgo impresionista y de fuerte brillantez visual, se encuentra en muchos de los poemas de *La torre de las paradojas*. Un ejemplo: "Tiene el glacial cielo invernal / un acoso azul de pupila" ("Novilunio"). Lo interesante en este aspecto, es que, el autor recoge las influencias parnasianas y simbolistas y, como hizo Eguren, las moldea a su gusto. Une estas dos tendencias para ofrecer una visión nueva. Lo objetivo, lo pictórico (Parnasianismo) actúa como reactivo para que aflore la resonancia interior (Simbolismo): "en tus párpados lacios de azulados matices / sin que muevas los labios sabré lo que me dices" ("Voluptuosidad"). Vemos como atesora la imagen de lo objetivo ("párpados") y lo implica en lo subjetivo ("sabré lo que me dices"), en su propia mente. Y va más lejos todavía. Llega hasta situar en dos planos diferentes al poeta en una misma poesía. El plano objetivo (Parnasiano) y el subjetivo (Simbolista) se intercalan en los versos: "Parnasiano y Simbolismo, de Baudelaire y de Verlaine respectivamente –señala M. Pantigoso–, ligados, uno, al arte del joyero que se recrea dando una forma acabada a su obra, y el otro, al arte del músico que le da a su texto ese tono alado y transparente, especialmente con la idea de sugerir más que de precisar" (Pantigoso, 1989: 67-68). Teniendo en cuenta las estéticas de estas dos corrientes, y sobre todo, el punto de vista, externo o interno del poeta, se observa cómo Rodríguez consigue innovar la técnica a través de superposición de planos, saliéndose de esta forma del Modernismo y entrando al Postmodernismo, porque al hacerlo, crea un nuevo modelo estético.

Valdelomar se dio cuenta de la originalidad de César Atahuallpa Rodríguez, y en su carta de elogio, publicada en la revista *Anunciación* que dirigía Alberto Hidalgo, mostró las novedades. En ella, explica Valdelomar de qué manera el poeta se esfuerza en innovar, creando diferentes perspectivas. Pasa de una disposición objetiva a otra subjetiva en un mismo poema, simplemente cambiando de verso. Es una unión original de cierto Parnasianismo con cierto subjetivismo simbolista, pero todo ello, conformado por una nueva técnica y por una atmósfera novedosa. Este es el ejemplo que da Valdelomar para explicar los cambios de posición poética producidos por la poesía del arequipeño:

Además están tan bien marcadas las sensaciones de objeto y sujeto que no hay más que pedir:

El automóvil pasa...

Fuga inquieta una liebre

(sensación objetiva)

El sol como una brasa

dora como un orfebre

(sensación subjetiva y ya lírica)

Una iglesia, una plaza,

la campiña, el pesebre,

fugan tras una casa.

(sensación objetiva, visual)

La brisa está con fiebre

(sensación subjetiva, reflexiva)

(Silva-Santisteban, 2000: 189).

La obra *La torre de las paradojas* muestra estilo y maestría ante la disposición de las sensaciones objetivas y subjetivas. Los elementos suntuarios del Modernismo se canalizaron convirtiéndose en simientes que echaron raíces en el fondo de la subjetividad del poeta: “Frente a Chocano, caracterizado por una retórica detonante y una inspiración fundamentalmente plástica, visual y ornamentada – advierte M. Pantigoso–, Rodríguez supo unir a los elementos retóricos, los elementos subjetivos; a la explosión a veces ciclópea e indomable de sus versos, la meditación y la palpitación en las cosas de la naturaleza, como ya lo había señalado Valdelomar” (Pantigoso, 1989: 25). Si bien *La torre de las paradojas* presenta cierto

desapego hacia los cánones modernistas, el poemario donde realmente se puede apreciar la impronta de un Postmodernismo total es el siguiente, titulado *Sonatas en tono de silencio* (1966). En estos poemas, Rodríguez concentra toda su esencia creativa. Manuel Pantigoso explica en su tesis *La espiral introyectiva en la poesía de César Atahuallpa Rodríguez*, transformada en el libro *César Atahuallpa Rodríguez*, cómo es su proceso creativo y los frutos poéticos que emergen de él.

Del descubrimiento realizado por Valdelomar sobre Rodríguez, sabemos que el artista manipula dos puntos de perspectiva diferentes, el interno y el externo. En *Sonatas en tono de silencio* se evidencia una evolución en la misma dirección. La poesía de A. Rodríguez se ha transformado en un proceso que va del exterior al interior. El poeta siente el impacto del exterior, se recoge sobre sí mismo y, a partir de ahí, crea una nueva composición. M. Pantigoso le da el nombre de tensión y distensión dentro de la interioridad poética:

Si consideramos el tono poético como un proceso que puede ser sistematizado, encontraremos en la poesía de Rodríguez los tres instantes de la rama tonal, propios del verso: la intensiva, la tensiva y la distensiva. La intensiva desde los inicios hasta la cumbre, correspondería al impacto de lo externo y a la vehemencia del rechazo; la tensiva estaría también en el lado de lo externo en cuanto con la tensión se expresa lo dramático del tríptico realidad-hombre-pensamiento, pero también la rama tensiva prolongaría su efecto en cuanto recibe la distensión que proviene del mundo interior. Así, existirán dos tipos de tensiones, cada una de ellas con un tono totalmente: la que mira a lo externo y la que, al contrario, apunta hacia lo interno. (Pantigoso, 1989: 96)

Un ejemplo será de gran ayuda para entender las palabras de M. Pantigoso. En “La elegía del silencio”, se puede analizar, de forma muy clara, el desarrollo del que nos habla el crítico, y el surgimiento de la poesía en este proceso. La primera estrofa dice así:

Cuando la noche es plena y el oído
percibe más por ser más pura
la soledad, escucho mi latido
bajo la piel como una roedura
constante, igual que el diente del ratón
royendo el seno de un tabique inerte;
entonces sabe el corazón
que lo está andando el paso de la muerte.

La fase intensiva del proceso se percibe en esta primera estrofa del poema. Esta fase se caracteriza por la reacción al “impacto de lo externo y la vehemencia

del rechazo”. El exterior es la noche, la soledad y el transcurrir del tiempo, todo lo que es captable por los sentidos. Lo externo golpea al yo poético y éste rechaza el envite porque siente que del exterior llega siempre la muerte. La muerte es estar desposeído de los sentidos. Y sigue diciendo un poco más adelante:

En este mundo que está en lucha,
pero ansioso de calma,
como obelisco musical se escucha
el silencio del alma.

En esta estrofa, la fase tensiva da lugar a la distensiva en el momento que el poeta “ansioso de calma” escucha su interior en silencio: “Creo yo –apunta el poeta– que la soledad y la insignificancia lo vuelven a uno místico del pensamiento” (Pantigoso, 1989: 38). De la paz, alcanzada en el silencio, llega a ese estado casi místico al que se refería en sus palabras anteriores:

El silencio semeja una floresta
crecida al borde de la nada;
o es la potencia de invisible orquesta
que suena mucho más por lo callada

En el estado de escucha de poeta hacia la nada, de la aparición de un poético nirvana que ha nutrido las simientes del pensamiento, surgen los delicados versos. Así lo muestra el yo poético:

Imperceptiblemente,
sobre este mar dormido y sin acentos,
detrás del hueso de al frente,
oigo crecer mis pensamientos.

EL POETA HURAÑO

En 1917 César Atahuallpa Rodríguez ocupó el cargo de Director de la Biblioteca Pública de Arequipa. Y aunque, años más tarde, en 1930, la Universidad de San Agustín lo nombró Catedrático de Historia de la Literatura y de Historia de la Filosofía Contemporánea, por considerarlo cualificado para este trabajo, él se mantuvo poco tiempo en el cargo. Al respecto, comenta Mario Polar, gran amigo del poeta: “Tengo para mí que su sensibilidad no soportó la disciplina de los horarios, de los

cuestionarios y de los exámenes periódicos a alumnos no siempre interesados en los cursos; y que prefirió, en su orgullosa pobreza, renunciar a un ingreso que le era necesario para preservar su libertad y seguir regalando cultura, por nada, en los Arcos de los Portales y la Plaza Mayor” (Rodríguez, 1972: 7). Rodríguez poseía una personalidad muy especial. Los datos que nos da su amigo M. Polar, señalan una gran hipersensibilidad que el poeta sobrellevaba colocándose una máscara de frialdad: “Hosco y de pocas palabras frente a los desconocidos, parece un Buda en trance de nirvana con su hermosa cabeza que remata en una frente como un acantilado. Por debajo de esa apariencia huraña, con la que parece que quisiera aislarse del mundo exterior, este hombre tímido esconde una naturaleza generosa y apasionada y una mente singularmente lúcida y penetrante” (Rodríguez, 1972: 7). Después de treinta y ocho años como Director de la Biblioteca, partió con su familia para visitar diferentes países sudamericanos. Ya en la vejez, pudo realizar su querido sueño de ver París por vez primera, recordando la dulce etapa de su juventud, cuando el grupo “Aquelarre” se juntaba para declamar a “raros” como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, y sentir el contacto con los viejos parnasianos y simbolistas que poblaron su mocedad. El mismo año de su muerte en 1972, su mujer y su hija editan un poemario póstumo, *Los últimos versos*.

Tras el estudio de la vida y obra de este poeta, se debe concluir que este poeta, imbuido por el espíritu de Prada, revalorizó la poesía de una de las regiones más importantes del Perú como es Arequipa, dejando, por un momento, de ser la única fuente literaria, la centralizadora Lima. Además, impulsó una de las nuevas vías del Postmodernismo peruano. En este caso, el poeta realizó malabarismos estéticos, proponiendo, como señalaba Valdelomar, una nueva perspectiva bifurcada que el propio Rodríguez llama “estrábica”: “Desde entonces mis sesos (¡qué estrabismo!) / tienen miedo al abismo; / tienen miedo al paisaje inabordable; / y como voy rodando en lo insondable, / ¡miserable! / me agarro a mí mismo” (“Agorafobia”). Esta vía fue cimiento para la nueva poesía postmodernista que había de crear. Gracias al análisis de M. Pantigoso, se ha podido observar cómo proceso y creación van al mismo paso. Se unen para expresar la nueva estética del poeta. Si analizamos atentamente su poesía, es fácil percatarse de que fue un hombre en lucha con el exterior y con su interior. Dice el poeta: “Y en esa pugna loca de encontrarme finito / temiendo no estar vivo, quise lanzar un grito, / que fue como gárgara de sombra en mi garganta” (“Pesadilla”). Vencía esa lucha, la sensación de vaciamiento que conseguía gracias a la meditación, como se ha observado en el análisis anterior. Así lo narra, tan bellamente, su amigo M. Polar:

Ha sufrido tremendas heridas y profundos desgarramientos; ha interrogado con coraje y con pasión; ha descendido a los sótanos que conoció Dostoiewsky; se ha embriagado a veces, en las cantinas de la esperanza; y ha sobrevivido libre, impresionantemente libre, sin doblarse, porque, para no ser manchado, has sido capaz de soportar dosis abrumadoras de soledad a fin de convertir su angustia en sustancia poética. No importa que muchas preguntas hayan quedado sin respuesta; que las estrellas hayan permanecido mudas frente a su clamor; que un gran silencio haya sido, con frecuencia, el callado eco de su jadeo espiritual. (Rodríguez,

1972: 5)

Es verdad, tal como señala Rafael Ojeda, que tras el advenimiento de la noción de globalidad, el mundo se ve marcado por profundas transformaciones y que los grandes poetas y pensadores peruanos se ven inmersos en ese proceso (Ojeda, 2010: 88), pero siempre quedará espacio para la interioridad pura de la poesía de César Atahualpa Rodríguez.

BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2006). *“Literatura”*. *Enciclopedia temática del Perú*, v. 13. Lima: El Comercio.
- MONGUIÓ, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. México D.F: Fondo de la Cultura Económica.
- OJEDA, R. (2010). “Posmodernidad, diatopía y multiculturalismo: Mariátegui en la encrucijada”. *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, nº 48, p.87-95.
- PANTIGOSO PECERO, M. (1989). *César Atahualpa Rodríguez: la emoción del pensar*. Lima, Ediciones Intihuatana.
- RODRÍGUEZ, César Atahualpa (1972). *Sonatas en tono de silencio*. Lima: Ministerio de Educación Pública.
- SÁNCHEZ, L. A. (1974). *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: P. L. Villanueva Editor.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo, (2000) *Valdelomar por él mismo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- V.V.A.A. (1981). *Colónida*. Lima: Copé.

CLAVES TEMÁTICAS EN LA NARRATIVA CHILENA ESCRITA POR MUJERES EN LA GENERACIÓN DEL 50: MERCEDES VALDIVIESO, MARÍA ELENA GERTNER Y ELISA SERRANA

CAROLINA SUÁREZ HERNÁN

CIESE-Comillas Universidad de Cantabria

Resumen: Este trabajo pretende analizar las obras de las escritoras de la Generación del 50 Elisa Serrana, Mercedes Valdivieso y María Elena Gertner con la finalidad de extraer sus claves temáticas así como los elementos que forman el discurso narrativo femenino de este período. Se establecen los vínculos de este discurso con otros textos producidos por mujeres y con el contexto social de los avances y retrocesos del movimiento feminista. Así mismo, esta reflexión se

sirve del concepto de “violencia simbólica”, elaborado por Pierre Bordieu, y los de “vigilancia jerárquica” y “cuerpos dóciles”, desarrollados por Michel Foucault, para el análisis de los textos y de su contexto.

Palabras clave: Elisa Serrana, Mercedes Valdivieso y María Elena Gertner, Generación del 50, novela femenina.

Abstract: This article focuses on novels of Elisa Serrana, Mercedes Valdivieso y María Elena Gertner, members of '50s Generation. The purpose of this work is drawing their main themes and links which define the narrative feminine discourse in that period of time. The links among this discourse, other texts written by women and the social context of progress of feminist movement are estab-

lished. Also, this reflection uses the concept of “symbolic violence”, developed by Pierre Bordieu, and others such a “hierarchical surveillance” and “docile bodies”, developed by Michel Foucault, in order to analyse novels and their context.

Keywords: Elisa Serrana, Mercedes Valdivieso y María Elena Gertner, '50s Generation, feminine novel.



La narrativa escrita por mujeres es ya muy abundante y sobresaliente en Chile en las décadas de 1950 y 1960. Las generaciones precedentes han sembrado el camino para la producción y la recepción de la novela de autoría femenina, especialmente, la del treinta y ocho, en la que encontramos el magisterio ejercido por Marta Brunet y Flora Yáñez y la generación de María Luisa Bombal en la que autoras como María Carolina Geel, Chela Reyes, Magdalena Petit Marfan, Pepita Turina o Marta Vergara desarrollan sus obras a contrapelo de la sociedad y en constante búsqueda de su identidad literaria. Igualmente, encontramos hechos relevantes en este camino como la concesión del Premio Nobel de Literatura en 1945 y el Premio Nacional de Literatura en 1951 a Gabriela Mistral; una segunda mujer obtiene este segundo premio, Marta Brunet, en 1961.

La novelística femenina del período comprendido entre 1930 y 1960 abunda en historias de proyectos frustrados de búsqueda personal o de exploración de la identidad. La situación de alienación y frustración genera un conflicto en la conciencia de las mujeres que no se resuelve ya que, aunque las protagonistas viven la contradicción con cierta rebeldía; en realidad, no existe posibilidad para escapar del acatamiento del modelo convencional para la mujer. No obstante, las autoras forjan un discurso subversivo a través de la coexistencia de órdenes diferentes y, sobre todo, de la narración desde la marginalidad de la experiencia de la mujer en la sociedad y en la literatura. Malverde Disselkoen (1989: 69) afirma que en la tradición literaria femenina puede rastrearse el proceso de liberación de la escritura desde un punto de vista patriarcal hacia un discurso propiamente femenino.

Lucía Guerra (1981: 33) define la novela femenina como aquella que plantea las tensiones entre la mujer y la sociedad desde la perspectiva interior de la mujer en su experiencia de autodescubrimiento. La autora (1978) profundiza en las características de la narrativa femenina chilena entre 1930 y 1950 y señala la prioridad de la subjetividad que convierte a la narración en una aventura interior, el hermetismo del mundo mostrado, el discurso lírico, el erotismo insatisfecho, la sublimación de la naturaleza y la ensoñación como modo de combatir el tedio. A principios de la década de los sesenta, las autoras enarbolan un punto de vista sin duda enteramente femenino a la hora de afrontar los conflictos entre la mujer y la sociedad. Ahora bien, el tratamiento de la frustración frente a las normas sociales que oprimen la identidad femenina y continúan impidiendo la realización de proyectos propios difiere considerablemente del que podía observarse en las generaciones precedentes. Las escritoras continúan ocupando espacios de expresión alternativos en los márgenes del canon y de las instituciones culturales, pero las estrategias utilizadas ya no serán de escondite y disimulo sino que, por el contrario, en la mayoría de los casos hay un enfrentamiento directo de los conflictos y una puesta en cuestión sin ambages de temas como la represión sexual, la familia y el matrimonio como núcleo de la sociedad o la falta de expectativas vitales para la mujer.

LAS ESCRITORAS DE LA GENERACIÓN DEL 50 Y EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Julieta Kirkwood señala que, entre 1930 y 1950, tras un período de formación, se produce la etapa de auge de los movimientos feministas, con la incorporación de la mujer al escenario sociopolítico y las luchas que culminan con el derecho al sufragio femenino en 1949. No obstante, durante la década de los cincuenta se silencia el problema femenino o incluso se niega en beneficio de la lucha de clases. En opinión de Kirkwood (1990: 182), se produce una disolución de la conciencia feminista en estos años. El feminismo entra en una suerte de letargo y se atemperan las reivindicaciones desde unas posturas más tradicionales que defendían cierta modernización pero sin olvidar la esencia de esposa, madre y dueña de la casa propia de la mujer en la sociedad patriarcal. Igualmente, Huerta Malbrán y Veneros Ruiz-Tagle (2013: 400-401) creen que la percepción social del cambio femenino condujo a la sociedad a reforzar la tradición para atenuar el impacto de la liberación de las mujeres. Por su parte, Sonia Montecino (2010: 97-98) también constata que el discurso del poder permanece en la esfera patriarcal y que a finales de la década de los sesenta aún subsiste el ideal de sociedad en el que la familia es el núcleo principal y la mujer es considerada todavía en sus funciones de madre y esposa.

José Promis (1993: 155-156) califica la novelística de los miembros de la Generación del 50 como “novela del escepticismo” por considerar que la vocación reformista de los autores quedó oscurecida por el abandono de la interpretación de la realidad y la claudicación ante el vacío de la existencia. En la misma línea, Eduardo Godoy (1991: 16) señala la atmósfera de desconfianza, angustia y rebeldía como reflejo del existencialismo en la novela de esta generación. Los escritores de esta generación rechazan el criollismo y las explicaciones naturalistas; su literatura se centra en la conciencia de la sociedad en crisis a través de personajes conflictivos y narradores inseguros o precarios que aportan una interpretación dolorosa del comportamiento humano.

La Generación del 50 integraba numerosas mujeres, entre las que se encuentran María Elena Gertner, Margarita Aguirre, Marta Jara, Mercedes Valdivieso, Elisa Serrana, Elena Aldunate y Matilde Ladrón de Guevara. Estas escritoras comparten con sus colegas masculinos las preocupaciones y angustias comunes a de una sociedad en proceso de cambio. Promis (1993: 165) afirma que la mayoría de las historias de la novelística de esta generación gira en torno a los motivos del sentimiento de caída, la desorientación vital, el escepticismo y la nostalgia del paraíso. Los narradores de las novelas asumen la responsabilidad del relato y se muestran inseguros o heridos por los órdenes imperantes arbitrarios o absurdos. En el caso de las narradoras, la herida es producida por la situación de la mujer en el mundo contemporáneo en el que “las convenciones y normas impuestas por la sociedad masculina que convierten al personaje femenino en “mujer-ninguna”, en objeto cuyos modos de pensar y comportamiento deben adecuarse inflexiblemente a los

códigos masculinos”. Raquel Olea (2010: 109) destaca también el existencialismo en esta generación de narradores y afirma que tiene un doble potencial para las escritoras porque el reconocimiento del sinsentido de una vida de sometimiento implica su pertenencia a una época pero, al mismo tiempo, el feminismo significa una promesa de liberación.

María Elena Gertner (1932-2013) es una de las escritoras más prolíficas de su generación. Su primera novela es *Islas en la ciudad* (1958), a la que siguen *Después del desierto* (1961), *Páramo salvaje* (1963), *La mujer de sal* (1964) y *La derrota* (1964); además, Gertner es autora de numerosos cuentos y guiones y obras de teatro. Sus relatos fueron incluidos en las compilaciones *Antología del nuevo cuento chileno* (1954) y *Cuentos de la Generación del 50* (1959), publicadas por Enrique Laffourcade. Mercedes Valdivieso (1924-1993) es autora de la obra fundacional del feminismo hispanoamericano, *La brecha* (1961). Además, Valdivieso colabora en numerosas revistas nacionales e internacionales, dirigió una publicación destinada al público masculino y desarrolló una intensa labor académica en Estados Unidos durante más de veinte años. El resto de sus novelas son *La tierra que les di* (1963), *Los ojos de bambú* (1964), *Las noches y un día* (1971) y la más reciente *Maldita yo entre las mujeres* (1991). Por su parte, Elisa Pérez Walker (1930-2012), más conocida como Elisa Serrana, tiene una interesante y audaz obra narrativa que está recibiendo atención en la actualidad a partir de la publicación en 2002 de sus novelas por la editorial Andrés Bello con el título de *Obras selectas*. Serrana trabajó en la editorial Zig-Zag y publicó numerosos relatos en revistas. Sus novelas son *Las tres caras de un sello* (1961), *Chilena, casada, sin profesión* (1962), *Una* (1966), *En blanco y negro* (1968) y *A cuál de ellas quiere usted, mandandirumdirundá* (1985).

RETRATO DESDIBUJADO DE LA SOCIEDAD CHILENA EN LA NOVELÍSTICA FEMENINA

Las novelas de Elisa Serrana, Mercedes Valdivieso y María Elena Gertner muestran una realidad de clase, alejada de conflictos sociales y políticos, y centrada en el vacío experimentado por las mujeres debido a las normas sociales que continúan impidiendo la realización de proyectos propios. Raquel Olea (2010: 113) afirma que las escritoras de la Generación del 50 indagan en la heterogeneidad femenina precisamente desde la posición de mujeres cuidadosamente educadas en el catolicismo para convertirse en esposas y madres respetuosas con las tradiciones.

La mayoría de los personajes de Gertner, Valdivieso y Serrana pertenecen a la clase social alta o a la burguesía acomodada. Con respecto a las novelas de la primera de ellas, en *Islas en la ciudad*, de Gertner, encontramos matrimonios de la clase alta de Santiago de Chile; *Después del desierto* y *La mujer de sal* presentan un ambiente igualmente urbano y propio de una clase social en la que los viajes a Europa son frecuentes y los personajes disponen de ocio y posesiones. Por el contra-

rio, Trinidad Isazmendi, protagonista de *La derrota*, procede de una familia de terratenientes que ha iniciado una decadencia económica que conduce a la familia a un periplo por barrios cada vez más pobres intentando salir adelante. El personaje se defiende refugiándose de forma ridícula en sus recuerdos aristocráticos y en sus valores morales y religiosos. En esta novela encontramos un variado retrato de personajes de clase media de la ciudad representados por los huéspedes que alquilan las habitaciones de la protagonista. *Páramo salvaje* está ambientada en la cordillera, al sudeste de Chillán. La protagonista, Catalina, es hija natural de una mujer casada con el dueño de las fincas. Con el tiempo, ella se hará cargo de dirigir la hacienda y permanecerá junto a las gentes del campo. La dureza del mundo rural y del trabajo se expone sin ambages así como las diferencias sociales y la discriminación.

Mercedes Valdivieso ubica *La brecha* en el espacio urbano y burgués. *La tierra que les di* se centra en la descomposición de los valores de la clase latifundista. El personaje principal es una mujer fuerte y poderosa que queda viuda y se hace cargo del patrimonio familiar y de sus diez hijos. La matriarca encarna la moral del antiguo terrateniente que ve en la tierra la base de la existencia. La decadencia cerca a la familia y, cuando los hijos reparten la herencia familiar, se relata la situación de cada uno de ellos y, sobre todo, el cambio en la concepción del mundo. El nieto Pablo representa cierta posibilidad de renovación que escapa al materialismo y la superficialidad del resto de la familia. Otras novelas de Valdivieso, como *Los ojos de bambú* o *Maldita yo entre las mujeres* escapan a nuestro análisis por estar alejadas de la sociedad chilena contemporánea. Por su parte, Elisa Serrana representa siempre a mujeres y a sus familias en la clase alta de Santiago, así ocurre en *A cuál de ellas quiere usted*, en la que las tres protagonistas son amigas de la infancia y comparten muchas experiencias, y también en *Una* y en *Chilena, casada, sin profesión*, aunque en esta última aparecen mujeres pertenecientes a otros grupos sociales y culturales. *Las tres caras de un sello*, por el contrario, incluye personajes principales de diferentes capas sociales, como Elena, la secretaria de Alberto, que comparte protagonismo con la refinada esposa y con la amante, una prostituta sin educación. Alberto es el nexo de unión de las vidas de estas tres mujeres tan diferentes.

LOS CÓDIGOS DE GÉNERO EN LA NARRATIVA: CONTINUACIÓN Y TRANSGRESIÓN

La subordinación política universal de la mujer, objeto de indagación central en las obras de las autoras estudiadas, ha sido uno de los fundamentos aceptados en la antropología cultural hasta bien entrada la década de 1960. Antropólogos tan influyentes como Robin Fox y Claude Lévi-Strauss incluso se servían de este elemento para establecer las bases del parentesco y de la construcción social sin apenas cuestionamiento. En el intento por explicar las causas de esta subordinación de la mujer, se debaten las nociones de sexo y género y sus implicaciones biológicas y culturales. En época temprana, Margaret Mead y Ruth Benedict fueron capaces de

trasladar la cuestión del género de la biología a la socialización. Pero donde más claramente observamos una exposición pertinente para nuestra exposición es el trabajo de Sherry B. Ortner (1979), que vincula la subordinación de la mujer a la concordancia que las distintas civilizaciones establecen entre la naturaleza y lo femenino y la cultura y lo masculino y la superioridad concebida a la cultura y la razón. Ortner explica las posibles razones de esta dicotomía y desmonta sus bases demostrando que se trata de una elaboración en cierto modo ficticia. Para ello, se apoya en las teorías de Simone de Beauvoir, quien afirma que la mujer es víctima de la especie y de las consideraciones culturales en torno a la procreación.

Más recientemente, Pierre Bourdieu (2000) establece de nuevo la dimensión simbólica de la dominación masculina y recorre el proceso de transformación de la historia en naturaleza y de la arbitrariedad cultural en natural. La división entre los sexos parece ser normal, natural e inevitable; esto es, “la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla” (21). Bourdieu quiere desnaturalizar las bases de la dominación y de la construcción social de los cuerpos del comportamiento sexual y de género.

El discurso narrativo femenino parte precisamente de la problematización del hábitus, de los esquemas de pensamiento incorporados que derivan de las estructuras sociales internalizadas. Las novelas de Gertner, Serrana y Valdivieso muestran, por tanto, la desnaturalización de la distribución de espacios y papeles asociada al género y de la sumisión de la mujer. Así mismo, las novelas se centran en los agentes principales que apuntalan la maquinaria simbólica de la dominación, tales como la familia, la escuela y la iglesia, entre otros. La mayoría de las mujeres protagonistas de las novelas de las autoras estudiadas carecen de profesión, de trabajo y de medios propios para sobrevivir y están, por tanto, insertas en el orden patriarcal y recluidas en las instituciones tradicionales. Sonia Montecino (2013: 552) señala que la dicotomía entre lo público y lo privado es uno de los hitos que marca la desigualdad de las mujeres en la vida social. La antropóloga chilena explica también que los códigos de género implican el confinamiento de la mujer en el ámbito privado, las jerarquías, el control sobre el cuerpo femenino, la violencia sobre ese cuerpo si pretende escapar del control y el trabajo reproductivo y doméstico como obligación de la mujer.

En consonancia con esta distribución del espacio social y con la situación en la que se encuentra el desarrollo del movimiento feminista en Chile, las autoras se concentran aún de forma casi exclusiva en los temas relativos a la esfera privada, esto es, las relaciones interpersonales, el matrimonio, el núcleo familiar, la maternidad, el adulterio, el amor y la sexualidad. Ahora bien, aunque los temas pueden vincularse con aquellos tratados por las generaciones precedentes, como cree María Jesús Orozco Vera (1980: 71), las autoras se proponen de forma decidida deconstruir la mística de la feminidad y todos los mitos a ella asociados, tales como la maternidad, la pasividad, la virginidad, entre otros. Así, la conciencia crítica de la posición de la mujer es clara y los personajes ejercen la subversión mediante la desobediencia o el ocultamiento y, en ocasiones, como en *La brecha*,

de forma decidida y militante. Según Patricia Rubio (1991: 397), los personajes de Serrana encarnan roles tradicionales pero la subversión se muestra en el resultado negativo de la situación de subordinación de la mujer y en el carácter conflictivo de la institución familiar. Aunque en sus novelas el papel de la mujer no se redefine, es evidente el cuestionamiento de la familia nuclear patriarcal y del orden tradicional. Igualmente, Raquel Olea (1998: 103) afirma que la escritura de Gertner, Serrana y Valdivieso simboliza el vacío de la vida de las mujeres, que no pueden construir proyectos propios ni identidades ajenas a los estereotipos de lo femenino.

El matrimonio aparece en las novelas de las autoras de la Generación del 50 como el proyecto más importante en la vida de una mujer. Al igual que en las novelas de sus predecesoras, entre las que podemos citar a María Luisa Bombal, Flora Yáñez y Chela Reyes, la búsqueda del amor es la máxima aspiración, pero el matrimonio puede ser la cárcel en la que se ahogan los deseos y los proyectos. Así, por ejemplo, en *La mujer de sal*, Amalia se casa con el novio de su hermana fallecida y durante cuatro años se resigna a la nada, al “mundo comprimido en un frasco”. Carolina Page y Mauricio, pareja protagonista de *Islas en la ciudad*, llevan once años casados y su matrimonio permanece estancado por las infidelidades continuas del marido y porque Carolina ‘desatiende’ sus compromisos sociales y pasa todo su tiempo rodeada de amigos artistas, bohemios y homosexuales. Carolina le confiesa a un amigo que se propuso conquistar a su marido para alcanzar una buena posición económica y que se acomodó en su estatus a pesar del fracaso del matrimonio:

Y así... durante muchos, muchos años, hasta ahora, en que compruebo cómo me he petrificado, dilapidando mi juventud estérilmente, convirtiéndome en una máscara hueca, la máscara envidiada y deseada por montones de hombres, envidiada por montones de mujeres, y en el fondo vacía, sin nada que me pertenezca, in nada verdadero en que afirmarme y realizar mi destino (83).

Finalmente, el matrimonio de Carolina y Mauricio permanece unido y ella aspira a reconstruir la relación desde la base, pero es el miedo y la culpa lo que les une después de enfrentarse al intento de suicidio de Blanca, la joven amante de Mauricio.

La protagonista de *La brecha*, de Valdivieso, no tiene nombre, como tampoco lo tenía la de *La última niebla*, de María Luisa Bombal, porque encarna a cualquier mujer de su generación, pero a diferencia de esta última, la heroína de Valdivieso se enfrenta a su esposo y a la sociedad para conseguir su independencia y verbaliza el origen de su frustración:

Me casé como todo el mundo se casa. Ese mundo de las horas del almuerzo, del dedo en alto, guardián de la castidad de las niñas. Antes de los veinticinco años debía adquirir un hombre –sine quae non- que velara por mí, me vistiera, fuera ambicioso y del que se esperara, al cabo de cierto tiempo, una buena posición, la mejor posible (13).

La presión familiar la empuja al matrimonio, que resulta ser un santuario amurallado, cerrado y fanático. La misma imposición lleva a Teresa, la protagonista de *Chilena, casada, sin profesión*, al matrimonio, con la diferencia de que ella ansía la unión, solo quiere hacer feliz a su marido y está satisfecha de ser una mujer casada antes de los veinte años: “¿Qué mujer no se siente feliz de ser la esclava de un hombre?” (35). Pero el rechazo de Ignacio, que la desprecia continuamente para ocultar su debilidad y su neurosis, sume a Teresa en una vida absurda de miedo y soledad. Elisa Serrana ofrece un catálogo de familias disfuncionales que funcionan como el origen de todos los conflictos. Ejemplo de ello es el matrimonio de Lucila, de *A cuál de ellas quiere usted*, que desde fuera es perfecto, pero que oculta las mayores perversidades. Lucila permanece durante muchas horas encerrada en su cuarto de baño, el único lugar en el que se siente cómoda y protegida; este detalle nos recuerda al cuarto de vestir de Brígida, en *El árbol*, de María Luisa Bombal, donde la protagonista se esconde de la realidad. Lucila se oculta tomando pastillas de la terrible verdad de que su marido, enfermo, perturbado y drogadicto, ha abusado sexualmente de su hija.

En esta misma novela, encontramos el ejemplo de Soledad, que se aparta de los comportamientos de casi todas las demás protagonistas de las novelas estudiadas. Soledad no tenía el matrimonio como único objetivo sino que quería entrar en la universidad, estudiar en el extranjero y conseguir un trabajo interesante. Su matrimonio es diferente porque no existe subordinación de un cónyuge a otro: “Se querían, se apreciaban, se necesitaban en forma independiente, cada uno aferrado a sus propias cosas. [...] Este sistema de vida los entretenía a ambos y tensaba la emoción de la convivencia” (395). Por otro lado, Catalina, de *Páramo salvaje*, constituye otro modelo de mujer porque elige conscientemente permanecer soltera y ponerse al frente de la hacienda. El amor de su vida, Ignacio, se casa con Mercedes Ibarra, una mujer de expresión cándida y senos maternos, que recuerda a Ignacio a su madre y a una virgen española. Ignacio sueña con recuperar el orden una vez perdido y la condición de hija natural de Catalina supone un obstáculo. La protagonista dirige el contrabando de ganado y su forma de vida levanta suspicacias en su entorno; cuando se ve cercada por la soledad, dirige sus reproches a dios:

Ese es el premio que reservas a las que saben obedecerte, ¿no es cierto? Y a las otras, a las rebeldes, a las que te desafían..., ¿qué les das? Sí, ya sé, las condenas a la soledad. Sin pan que amasar ni cunas para mecer. Pero... ¿es nuestra toda la culpa?, ¿es mía? Si yo hubiera nacido hombre, quizás me habrías dado otras posibilidades. Claro, al hombre siempre le reservas los caminos amplios, las grandes hazañas. [...] A la mujer, en cambio, la hiciste salir de un costado de Adán, y cualquier camino estará para ella marcado y limitado por la grandeza o la miseria del hombre (132).

El erotismo y el sexo tanto dentro como fuera del matrimonio desempeñan un importante papel en la narrativa de las mujeres de la Generación del 50. Encon-

tramos múltiples referencias a la represión sexual y al oscurantismo en el terreno sexual que sufrían las mujeres. Así, por ejemplo, la inexperiencia y la ignorancia conducen a Trinidad Isasmendi a casarse con un borracho inútil movida por la influencia de las novelas de las hermanas Brönte. El descubrimiento del sexo con el marido alcohólico fue un desastre y pronto el matrimonio se instala en dormitorios separados. Lucila también afirma que se casó sin ninguna experiencia y “alimentada en un amor romántico y nítido paisaje erótico...” (399). Su marido la viola, la veja y humilla, ella lo odia y lo compadece cuando “después de obligarla a bajas demostraciones de placer la tomaba tiernamente entre sus brazos” (30). Su hija se marcha a vivir con un hombre y ante la incompreensión de Lucila le dice: “Quizás si tú hubieses tenido más experiencia sexual antes de casarte, si no hubieses creado un amor ideal, inventado por ti o por los que te educaron, otro habría sido el resultado” (112) Lucila sabe que de haber sido así, nunca se hubiera casado con su marido. La protagonista de *La brecha* menciona también el miedo representado por el sexo y la vinculación del demonio y el placer sexual. De hecho, comprende claramente el pánico que el sexo infunde a su amiga Matilde, que vive en Nueva York casada con un norteamericano, pero bajo la intransigente educación inculcada por sus padres.

Por otro lado, se encuentran los personajes de Gertner Amalia y Catalina, que poseen un aprendizaje sexual consciente y mantienen diferentes relaciones a lo largo de sus vidas. Amalia tiene numerosos amantes tanto en el pasado como en el presente y el sexo aparece relativamente liberado de la culpa o del oscurantismo que domina en otras novelas. El sexo fuera del matrimonio es la opción adoptada por la protagonista que, además, admite el papel de amante sin expresar culpa por agredir el núcleo familiar establecido. No obstante, Amalia no parece ser nunca dueña de su cuerpo y su futuro porque siempre permanece pendiente de las decisiones que los hombres adoptan sobre ella. Por el contrario, Catalina tiene una relación con el joven Jaime Lira en la solo busca obtener placer de las relaciones sexuales y amorosas sabiendo que será por un breve periodo de tiempo. La protagonista de *Páramo salvaje* pasa toda su vida unida a Ignacio y realiza importantes sacrificios, pero toma las decisiones importantes en su vida, sobre todo aquellas que afecta a su propio cuerpo, como puede verse en el hecho de que decida amamantar a los bebés de otras mujeres cuando cede a su propio hijo.

En *La mujer de sal*, se alterna la narración en tercera persona del presente de Amalia en París con la novela autobiográfica que la protagonista escribe en primera persona y que aparece entrecomillada. El relato de Amalia comienza con la evocación de las páginas de la biblia sobre la mujer de Lot, que no puede evitar mirar hacia atrás y convertirse en estatua de sal. La mujer vive entregada al recuerdo de su amor y a intentar revivir momentos del pasado en sus encuentros sexuales con otros hombres. El personaje de Gertner es una aventurera sexual, lo que constituye una importante transgresión del código de comportamiento femenino; pero, en realidad, Amalia continúa participando de la incapacidad de las mujeres para “poner su pasión en otras cosas” aparte de la búsqueda del amor señalada por María Luisa Bombal en *La amortajada*: “¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida? [...] Pero el

destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa” (154). Si bien Amalia ha salido de la “casa ordenada”, permanece sin duda atada a la tristeza por la pérdida del amor.

El adulterio adquiere en este periodo matices diferentes con respecto a las novelas de las generaciones anteriores. En las novelas de María Luisa Bombal y Flora Yáñez la infidelidad consumada o no, se presentaba como una forma de mitigar la frustración dentro del matrimonio y como la posibilidad de alcanzar el amor que prometía la mística del amor romántico. Sin embargo, en las narradoras de medio siglo, el adulterio se despoja de su halo de ensoñación y de marginalidad para convertirse en una realidad tangible. Así, por ejemplo, la infidelidad cometida por Soledad en *A cuál de ellas quiere usted* resulta reparadora y positiva, ya que permite a la mujer concebir una hija que después es adoptada por su marido. Igualmente, la protagonista de *La brecha* tiene una relación libre de imposiciones y de complicaciones con un amante que le infunde fuerzas para alcanzar la libertad.

Las novelas de Gertner, Valdivieso y Serrana cuestionan la visión esencialista de la masculinidad y la femineidad atacando los estereotipos heredados. La protagonista de *Una*, Margot, recuerda la forma en que su madre clasifica a las mujeres y lo estrecho que siempre le ha parecido este punto: “Para ella las mujeres se dividían en “diablas” y “muy en su lugar”. [...] solía también su madre calificar ocasionalmente a algunas de sus congéneres como “muy mundanas”, [...] ¿Nunca las *muy en su lugar* podrían recorrer el mundo como *las mundanas*, ni estas escupir fuego ni llevar cuernos dorados como las *diablas*?” (249). Las autoras de la Generación del 50 ejercen la voluntad de ampliar las identidades femeninas al ofrecer una galería de mujeres que, aunque impotentes frente al sistema patriarcal, ofrecen características que se apartan en buena medida de los modelos precedentes. Por ejemplo, Valdivieso reescribe el mito de la mujer malvada en *Maldita yo entre las mujeres* para rescatar la identidad de Catalina de los Ríos Liesperguer fraguada en el mestizaje, la ruptura del canon y la transgresión de género. La novela reconstruye el enjuiciamiento de la femineidad que se produce en el mito de la Quintrala desde la heterogeneidad. Igualmente, las mujeres protagonistas de Gertner escriben o quieren ser escritoras, Carolina se rodea de un ambiente bohemio porque quiere escribir y Amalia está escribiendo una novela sobre su vida. Se rodean de otros personajes que caen en el ámbito de la marginalidad y no participan de los roles tradicionales, como homosexuales, bohemios, intelectuales, delincuentes, mujeres divorciadas.

Los estereotipos de identidad de género se subvierten; por un lado, se amplían las posibilidades identidades femeninas y; por otro, los personajes masculinos se apartan del estereotipo de virilidad y fortaleza mostrando todo tipo de debilidades y carencias. Así, por ejemplo, el primer marido de Teresa, de *Chilena, casada, sin profesión* es un neurótico lleno de fobias y sin capacidad para enfrentarse a la vida; el marido de Lucila, de *A quién de ellas quiere usted*, es un drogadicto y enfermo mental; el esposo de la protagonista de *La derrota* es un despojo de la sociedad y su amante es un hombre ciego y mayor que necesita ayuda. Ignacio, de *Pá-*

ramo salvaje, es un hombre “perseguido por las Furias”, que se sirve del sexo para defenderse del miedo a la muerte. El hombre necesita refugiarse en el orden representado por la estabilidad y las tradiciones y hasta el final no tiene valor para tomar sus propias decisiones. Por último, aunque podrían citarse otros muchos ejemplos, el esposo de la protagonista de *La brecha* demuestra ser un hombre débil de carácter detrás del autoritarismo que ejerce sobre su cónyuge. Gastón es hijo único de una madre católica, conservadora e inflexible que solo ve en él la prolongación de su descendencia. El hombre es posesivo y celoso patológico como resultado de su debilidad, no ha cortado el cordón umbilical con su madre y ella está siempre presente: “Su hogar era un santuario con imágenes piadosas y la Virgen ocupaba entre ellas lugar preponderante. El culto a la madre, instrumento de poder femenino, habíaselo dado a beber en la leche de sus pechos” (21).

En relación al culto a la madre, es preciso señalar que las novelas de Gertner, Serrana y Valdivieso muestran frecuentes referencias a la figura de la Virgen-madre, que constituye la idealización de la mujer reducida en su función reproductiva y el papel materno. El marianismo rinde homenaje a la mujer-cuerpo, despojada de su alma y desexualizada (Palma, 1994: 30). Sonia Montecino (2010) destaca el papel que el marianismo ha tenido en la formación de las sociedades mestizas en América Latina y señala además que el amor es un elemento esencial que confiere a la mujer “un cierto masoquismo, pero con una contrapartida de gratificación y gozo” (83).

La experiencia de la maternidad es muy diversa en las novelas estudiadas, pero siempre se presenta de forma muy ambigua. Abundan las mujeres sin hijos por muy distintos motivos, como Carolina, de *Islas en la ciudad*; Catalina, que da a su hijo en adopción en *Páramo salvaje*, o Elena, la fiel secretaria de *Las tres caras de un sello*. Margot, protagonista de *Una*, rechaza la maternidad porque rechaza el papel de su madre y su hermana en la sociedad. Amalia pierde un hijo fruto de su matrimonio con Juan Pablo y siente que si hubiera sido madre se hubiera convertido en una “matrona que amamanta niños, come en abundancia y termina por dormir sin sueños, acunada por la paz y el aburrimiento” (157). Después queda embarazada de su amante y se ve obligada a abortar para conservar el amor del hombre porque se descubre más ansiosa de su esclavitud al hombre que de convertirse en madre. No obstante, la experiencia del aborto la deja sumida en la confusión y el abandono: “Me repugna mi vientre saqueado, mi condición de vasija hueca, utilizada para dar placer y condenada a soportar que la vida se diluya por sus trizaduras, mi cama donde el amor se realiza con un sentido irresponsable y egoísta” (225-226). Amalia se desliza a partir de este momento hacia el alcoholismo y la locura.

La protagonista de *La brecha* tiene una experiencia muy ambivalente con la maternidad, ya que cuando se queda embarazada se siente aterrada y afirma que “el embarazo era un nudo de angustia y desolación” (24); después de dar a luz, se promete a sí misma que no volverá a pasar por ello y, posteriormente, se somete a un aborto sin ninguna culpabilidad. No obstante, la especial relación con su hijo es

para ella una fuente de felicidad. De nuevo Soledad es especial en el conjunto de las mujeres de las novelas estudiadas porque la esterilidad de su marido la lleva a escoger un amante para tener un hijo para su matrimonio con Miguel. En general, puede extraerse como conclusión que el tratamiento de la maternidad en la novela femenina de la Generación del 50 se aleja del modelo de sumisión al orden patriarcal pero también de la mística de la femineidad que exalta y sacraliza la reproducción como nexos con la fertilidad de la naturaleza y como experiencia de realización única para la mujer. Las mujeres de las novelas estudiadas en su mayoría experimentan la maternidad o su ausencia como algo impuesto y ponen de manifiesto las dificultades para decidir sobre sus cuerpos.

VIGILANCIA, CASTIGO Y VIOLENCIA SOBRE EL SUJETO TRANSGRESOR

Como ha quedado explicado con anterioridad, el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya. Bourdieu (2000: 51) se sirve del término “violencia simbólica” para explicar la adhesión del dominado a las estructuras de la dominación por no poseer otros instrumentos de conocimiento. Las mujeres permanecen atrapadas en esquemas mentales que son producto de la asimilación de las relaciones de poder pero, como también afirma Bourdieu, siempre queda espacio para la lucha cognitiva. El movimiento feminista reclama una revolución simbólica, pero los antiguos dualismos arraigados en los cuerpos no desaparecen fácilmente. Las novelas de las autoras estudiadas se vinculan precisamente a un momento en el que esta revolución feminista se encuentra en cierto modo paralizada en Chile. Por ello, las autoras muestran sobre todo la decadencia del modelo social, pero no encontramos una redefinición porque la disciplina y el férreo control que este ejerce sobre la mujer acaban con las expectativas.

María Teresa Medeiros-Lichem (2006: 92) afirma que la protagonista de *La brecha* actúa como sujeto genérico; esto es, como sujeto consciente de las diferencias con el sexo opuesto que actúa en consecuencia como agente del cambio. La heroína de Valdivieso no recurre a la locura o al ocultamiento como otras mujeres disidentes de las novelas precedentes sino que rompe con las limitaciones de la narrativa tradicional y emprende el camino hacia la independencia. No obstante, las palabras de la protagonista al final de la novela muestran que las barreras de la institucionalidad continúan firmes:

Pongo más leños al fuego y pienso que soy como un recluso que hizo saltar la cerradura de su calabozo y a quien, después de ciertas escaramuzas, le está permitido pasearse por la enorme cárcel, conversar con los presos en sus celdas y luego sentarse a esperar frente a la puerta. Porque es allí fuera donde está la libertad (142).

La brecha posee un estilo directo y sencillo que sigue el proceso de toma de conciencia de la protagonista desde la incomodidad que siente desde el principio y la intuición de que su relación matrimonial no está basada en el equilibrio hasta la decisión de buscar la independencia pasando previamente por la desazón y la angustia (Euler Carmona, 1991: 344). La protagonista primero se pregunta si la dominación de Gastón no será igual que la severidad de su madre y después afirma que la opresión es el rasgo dominante del matrimonio: “No respeto lo que tú respetas; tu fórmula matrimonial es una garra, es dominio, es lo que estoy viendo a diario, en todas partes, y no me gusta” (67). Marcelo Coddou (1989: 42-43) dice en su análisis de esta obra que la ruptura se produce en un doble nivel; por un lado, con el canon establecido para la llamada literatura femenina y sus normas léxico-semánticas y, por otro, con el sistema modelizador del comportamiento de la mujer en sociedad. Lucía Guerra (1987) señala también la diferencia de la novela de Valdivieso con respecto de la tradición de la novela escrita por mujeres, sobre todo, por el rechazo del “solipsismo enajenante” y el uso de un “lenguaje despojado de subterfugios y máscaras” (216-217).

Haydée Ahumada (1999: 10) comenta que puede construirse un modelo de socialización femenina a través de las novelas de la Generación del 50; las protagonistas aprenden las estrategias de los sometidos y se cuestionan la institucionalidad. Las mujeres han pasado por los colegios de monjas, la vigilancia paterna, la necesidad de mantenerse vírgenes y la caza y captura del marido. El resultado no es nunca satisfactorio porque las posibilidades de elegir vivir fuera de la casa paterna o la casa del marido no son todavía reales. Así, por ejemplo, *Las tres caras de un sello* presenta a Elena, una mujer soltera que trabaja, pero vive cuidando de sus padres en un opresivo ambiente en el que obtiene el permiso paterno para trabajar pero también una fuerte sanción por no conseguir un marido. El trabajo, por tanto, no constituye por sí solo la liberación de las costumbres y la independencia de la mujer. Además, Elena está enamorada de su jefe y adopta un papel de total servidumbre: “Ya no soy nada, no tengo nada. Vivo de él, soy su sombra. Cuando me tiene, vivo, y cuando me deja caer, me siento muerta, hasta el instante que vuelve a tomarme” (214).

Por tanto, no es extraño que el sentimiento de fracaso y decepción siga predominando en la narrativa femenina de los años cincuenta y sesenta. La frustración en la vida de las mujeres era el sentimiento dominante en la obra de María Luisa Bombal, Flora Yáñez y Chela Reyes, entre otras. *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938), de Bombal; *Tía Eulalia* (1951), de Chela Reyes; y *El abrazo de la tierra* (1933), *Espejo sin sombra* (1936) y *Las cenizas* (1942), de Flora Yáñez sitúan la frustración, la soledad y la sanción social que sufren las mujeres en el centro de sus indagaciones. El universo literario de estas novelas es hermético porque las protagonistas se hunden en lo instintivo mediante actitudes escapistas como la sensibilidad exacerbada, la ensoñación, la fantasía, el misticismo. La imaginación es la única arma posible a través de la cual se manifiesta la interioridad de los personajes y el

único refugio para los personajes. Por el contrario, la frustración y el desencanto son enfrentados sin recurrir a ninguna actitud escapista en las novelas de la Generación del 50. El aprendizaje acumulado por parte de las escritoras chilenas y los discretos logros del feminismo permiten identificar las razones del tedio femenino y analizarlo con mayor acierto. Las protagonistas de *A cuál de ellas quiere usted* reconocen sentirse frustradas y debaten en torno al origen de este sentimiento; Rosalía afirma que esta situación se produce por haberse sometido a dogmas y reglamentos y Lucila cree que se debe a haber esperado de la vida cosas que no obtuvieron: “Todas íbamos a ser reinas. Eso decían las mamás, las monjas, las amigas; si no, éramos pesimistas, amargadas, de mal espíritu” (34). Rosalía siempre tuvo envidia de Lucila, de Ifigenia, del supuesto éxito de otras mujeres. Margot también vive en la frustración y Teresa espera todo de sus dos matrimonios y no recibe nada. Valdivieso se sirve de la metáfora de la cárcel para expresar la frustración que siente la protagonista ante la constatación de que aún “falta mucho que romper” y “mucho pasado que abrir” (140). Además, la mujer tuvo que recurrir a “la jerarquía del protector” para conseguir un trabajo un trabajo alienante en el que, en realidad, seguía subyugada al poder masculino y sin capacidad para desarrollar ninguna creatividad.

En su ensayo sobre la evolución de las formas de control sobre el individuo, Michel Foucault (2005: 141) concluye que el mundo social construye los cuerpos como realidades sexual y socialmente diferenciados y se produce la somatización de las relaciones sociales de dominación. Podemos extraer de sus ideas que las mujeres son objeto de un control minucioso y todas sus operaciones y comportamientos son vigilados por un mecanismo de poder que fabrica cuerpos sometidos y dóciles. La vigilancia jerárquica ejercida sobre los cuerpos femeninos procede a la distribución de espacios y al enclaustramiento ocasional del sujeto rebelde. Foucault afirma también que este poder disciplinario es un sistema integrado que reposa en individuos pero que también funciona en todas direcciones, de forma múltiple y anónima (181-182).

Los personajes femeninos son objeto de violencia y represión por parte del poder masculino. En *Islas en la ciudad*, Carolina es abofeteada por su amigo Gastón, quien la empuja a divorciarse pero se pone violento cuando intuye que ella puede estar interesada en algún hombre. Amalia fue violada en la adolescencia, Lucila sufre malos tratos y Teresa es despreciada sistemáticamente. La relación entre Alberto y su amante Alicia, de *Las tres caras de un sello*, es tormentosa y la mujer es vejada y humillada cruelmente. En *Páramo salvaje* se retratan los abusos de los patrones hacia las mujeres trabajadoras de los fundos. Patricia Rubio (1991) considera que el ejercicio de la violencia demuestra la “bancarrotita de la institución matrimonial que necesita reafirmar la subordinación de la mujer” (404). Por tanto, encontramos de forma reiterada a la institución familiar tradicional como centro generador de todos los conflictos por lo que el orden patriarcal se cuestiona.

Lucía Guerra afirma en una entrevista que la postulación del feminismo llevada a cabo por Valdivieso se adelanta varias décadas y es fundamental en el desa-

rollo de su propia narrativa (Carreño, 2010). En conclusión, podemos afirmar que las obras de las autoras estudiadas constituyen una escritura de denuncia y resistencia frente a la situación de marginación de la mujer del espacio discursivo dominante. Las novelas muestran el extrañamiento de las protagonistas ante las estructuras de la dominación y la problematización de los roles tradicionales en relación a los avances del feminismo durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Por otro lado, las novelistas del 50 muestran un alejamiento de las estrategias de enmascaramiento propias de las generaciones precedentes y, por tanto, un importante cambio en el análisis de la realidad que ahora se enfrenta desde la conciencia de género.

BIBLIOGRAFÍA

- AHUMADA, Haydeé (1999). "Escritoras del 50, conciencia y memoria en el discurso literario chileno". *Acta Literaria*, 24, 5-14.
- BOMBAL, María Luisa (2000). *Obras completas*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (2010). 'Entrevista a Lucía Guerra: sobre escrituras, feminismos y academias'. *Nomadías*, 11, 211-225.
- CODDOU, Marcelo (1989). "Relectura de *La Brecha* de Mercedes Valdivieso". *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 29, 39-48.
- EULER CARMONA, Mariechen (1991). "Mercedes Valdivieso". En Patricia Rubio (ed.), *Escritoras chilenas. Tercer volumen. Novela y cuento* (343-359). Santiago de Chile: Cuarto Propio,
- FOUCAULT, Michel (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- GERTNER, María Elena (1967). *La mujer de sal*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- (1965). *Después del desierto*, 2ª ed. Santiago de Chile: Orbe.
- (1964). *La derrota*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- (1962). *Páramo salvaje*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- (1958). *Islas en la ciudad*. Santiago de Chile: Nuevo extremo.
- GODOY GALLARDO, Eduardo (1991). *La Generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (narrativa)*. Santiago de Chile: La Noria.
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía (1987). "Feminismo y subversión en *La brecha* de Mercedes Valdivieso". En *Texto e ideología en la narrativa chilena* (215-226.). Minneapolis: Institute of Ideologies and Literatures
- (1981). "Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina". *Hispanamérica*, 10, 28, 29-39.

- (1978). “Pasividad, ensoñación y existencia enajenada (Hacia una caracterización de la novela femenina chilena)”. *Atenea*, Universidad de Concepción, 438, 149-164.
- HUERTA MALBRAN, María Antonieta y Diana Veneros Ruiz-TAgle (2013). “Mujeres, democracia y participación social. Las múltiples representaciones del contrato social”. En Ana María Stuyen y Joaquín Fernandois. *Historia de las mujeres en Chile* (385-429), Tomo 2, Santiago de Chile: Taurus.
- KIRKWOOD, Julieta (1990). *Ser política en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Malverde Disselkoen, Ivette (1989). “De *La última niebla* y *La amortajada* a *La brecha*”. *Nuevo Texto Crítico* 4, 69-78.
- MEDEIROS-LICHEM, M^a Teresa (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- MONTECINO AGUIRRE, Sonia (2013). “Casa y calle como engranajes de las construcciones de género y envés de lo público y lo privado”. En Ana María Stuyen y Joaquín Fernandois. *Historia de las mujeres en Chile* (545-568), Tomo 2. Santiago De Chile: Taurus.
- (2010). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, 5^a edic. ampliada y actualizada. Santiago de Chile: Catalonia.
- OLEA, Raquel (2010). “Escritoras de la Generación del 50. Claves para una lectura política”, *Universum*, 25, 101-116.
- (1998). “La palabra maldita. Dos tiempos en la escritura de Mercedes Valdivieso”. En *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas* (101-113). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- OROZCO VERA, María Jesús (1980). *La narrativa femenina chilena (1932-1980)*. Zaragoza: Anubar.
- ORTNER, Sherry B. (1979). “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” En Olivia Harris y Kate Young (comps.). *Antropología y feminismo* (109-131). Barcelona: Anagrama.
- PALMA, Milagros (1994). *El gusano y la fruta. El aprendizaje de la femineidad en América Latina*. Santafé de Bogotá: Índigo.
- PROMIS, José (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile: La Noria.
- RUBIO, Patricia Rubio (1991). “Elisa Serrana”. En Patricia Rubio (ed.): *Escritoras chilenas. Tercer volumen. Novela y cuento* (393-421). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- SERRANA, Elisa (1961). *Las tres caras de un sello*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- (1963). *Chilena, casada, sin profesión*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- (2002). *Obras selectas*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- VALDIVIESO, Mercedes (1961). *La brecha*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- (1963) *La tierra que les di*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

DEL MOLINO Y SU MUNDO EN LA LITERATURA TRADICIONAL-POPULAR

EMILIO DEL CARMELO TOMÁS LOBA

I.E.S. Santa Lucía (Cartagena)

Resumen: El tema del Molinero, la Molinera o el Molino como campo léxico-asociativo es uno de los elementos temáticos más recurrentes de la literatura en su multidisciplinariedad abarcando anécdotas de todo tipo. Precisamente pretendemos, desde este trabajo enmarcado en el campo de la oralidad, la tradición y el concepto de lo popular,

distintos todos, subrayar el tesoro patrimonial inmaterial que nos ha legado la palabra a través de sus múltiples manifestaciones literarias, musicadas o no, sobre el mundo del Molino como punto de encuentro temáticos.

Palabras clave: Molinero, Coplas, Romances, Cantos, Patrimonio oral.

Abstract: The theme of the miller or the mill as a lexical-associative field is one of the most recurrent themes of literature in its multi-disciplinarity encompassing anecdotes of all kinds. Precisely from this work framed in the field of orality, we intend the traditionality and the concept of the popular, all different, to underline

the imperial heritage treasure that the word has bequeathed to us through its multiple literary manifestations, whether or not , On the world of the mill as a meeting point themed.

Keywords: Miller, Coplas, Romances, Songs, Oral heritage.



INTRODUCCIÓN

Hablar de Molinos o del mundo del Molino es, en definitiva, acercarnos a la propia historia de la civilización si atendemos a los indicios, matices, o a veces claros síntomas, que la historia a través de la arqueología nos ha podido proporcionar mediante los diferentes artefactos que la bonanza del tiempo ha tenido a bien proporcionarnos incorruptos y, con los cuales, el hombre ha participado para llevar a cabo determinados trabajos de la vida cotidiana. Pero no menos cierto es que no solo el mundo de la investigación ha contado o cuenta únicamente con el legado patrimonial tangible sino que, aparejado a él, un campo lingüístico, el semasiológico y el onomasiológico, esto es, el que gira en torno al molino en su lenguaje técnico, es el que tampoco podemos obviar puesto que, a través de la palabra emitida por el hombre, con su particular cosmogonía relativa a la descripción del mundo y sus cosas, es como llegamos a conocer al propio hombre, en su historia y en su intrahistoria.

De esta forma, aspectos determinados por el significado de las palabras así como por su significante, que hayan contribuido a determinar la palabra tanto en su diacronía como su sincronía, tanto en el espacio como en el tiempo, tanto en el proceso dinámico-temporal como en su funcionamiento no evolutivo o estructura intrínseca, son los que van a interesarnos en esta breve incursión si bien es cierto que no atravesaremos los paradigmas del lenguaje técnico que dirime el mundo del Molino en lo tocante a nombres de materiales de construcción del Molino, partes de un Molino en cuanto a espacio, tipos de Molinos, nombres de instrumentos que componen el engranaje interior del Molino, tipos de frutos trabajados en el Molino, toponimia con el Molino como referente, etc.

Nosotros vamos a recurrir a otro mundo que, aunque tiene que ver con la palabra, y por lo tanto con el Patrimonio Material Intangible, atiende al cancionero tradicional tanto en cuanto se alza como un saber que es heredado de “boca en boca” y aunque puede adquirir una vida efímera, puede ser creado para perderse en el anonimato o bien ser rescatado de la tradición para, de nuevo, ser recreado y ser devuelto al pueblo en su anónima viveza. Es, por decirlo de alguna forma, el marco de la oralidad el que va a centrar nuestra atención.

LA ORALIDAD Y LO POPULAR-TRADICIONAL

Metzeltin (2002) establece sobre los comunicados verbales, hablando de su funcionalidad, que “desde el punto de vista del individuo podemos comprobar que nuestras producciones semióticas pueden servir para reconocer objetos y fenóme-

nos, para planear, para comunicar los conocimientos adquiridos, para descargar la psique, para inducir al receptor a tomar una determinada actitud o para divertir al receptor” en base a que, la textualidad, es la base estructural profunda de todos los productos semióticos como consecuencia de un proceso de plurimedialidad del hombre, y es así que “desde un punto de vista más general podemos afirmar que las producciones semióticas [...] tienen una función social: sirven fundamentalmente para instituir y regular las relaciones interpersonales”. Son estas relaciones las que, tradicionalmente, se han establecido en su amplitud marcando así la cercanía de dicha relación pero también, incluso, su ausencia: para delimitar un territorio, para apostillar, para señalar, denostar o prohibir.

El también medievalista Zumthor (1989), subrayando la importancia que ha adquirido la oralidad en cada uno de los periodos históricos, y con más profusión en el Medievo, sostiene que “cada texto [...] exige una escucha singular: lleva consigo sus propios *indicios de oralidad*, de nitidez variable [...]. Por indicio de “oralidad”, entiendo todo aquello que en el interior de un texto da indicio de su previa publicación, es decir, la mutación por la cual ese texto pasó una o varias veces del estado virtual al de actualidad y desde ese momento existió en la atención y en la memoria de un determinado número de individuos”.

Tanto en el caso de la función social propuesta por Metzeltin como la denotación de oralidad a la que apunta Zumthor, podemos ver que en muchos de los textos, tras el juicioso paso del tiempo, el mundo del Molino aparece como si de una constante variable se tratara en un continuo flujo de muestras literarias.

Ya en la *Biblia* nos encontramos con alusiones, si no al Molino, sí a la mollienda sometida bajo el yugo del castigo como rasgo connotativo, como así nos relata uno de los *Libros históricos y narrativos*, el de los *Jueces*, 21, en relación con la historia de Sansón: “Los filisteos lo apresaron, le sacaron los ojos y lo llevaron a Gaza. Lo sujetaron con dos cadenas de bronce y le pusieron a moler el grano en la cárcel” (LSB, 1989).

En otros libros tan emblemáticos como la *Odisea* (Canto II) encontramos acepciones muy cercanas al campo léxico-asociativo del mundo del Molino:

[...] Euriclea, la hija de Ops Psenórida.

Y Telémaco entonces llamóla a la cámara y dijo:

–Llena de cántaros, ama, del vino que encuentres más dulce

y suave, después del que guardas para el desdichado,

en espera de que un día pueda volver Odiseo,

el retoño de Zeus, libre ya de la muerte y las Parcas.

Lléname doce cántaros, ponle sus tapas a todos,

bien cosidos, mas quiero la flor de la harina molida.

¡Sólo tú lo sabrás! Cuando todo dispuesto lo tengas,

yo vendré por la noche a buscarlo, una vez ya mi madre,
retirada en su alto aposento, a dormir se disponga.

(Homero, 1996)

Y, ciertamente, los detalles mostrados no dejan de ser eso, meras advertencias a modo de antecedentes del legado que el hombre llegará a depurar y perfeccionar en la obtención de la molienda mas, lo importante, en ambos casos, consiste en dirimir los aspectos que muestran el sentido que adquiere la literatura como versículo, o poesía narrativa, comunicada a una colectividad oralmente, al hilo de los comentarios que Zumthor establece en lo referente a los “indicios de oralidad”.

En un salto cualitativo en el tiempo, necesario por otra parte puesto que no está del todo definido el periodo de instauración del Molino movido por agua o aire, acudimos al periplo que, injustificadamente, ha sido calificado de oscurantista en base al lento proceso de asentamiento idiomático y literario que tuvo lugar como el que aconteció en el Medievo. Así, en la literatura de los *Fabliaux*, del *Cuento* en prosa, del *Romancero* y diversos cantares, por poner un ejemplo, nos encontramos con la emblemática figura del Molinero como paradigma o estereotipo de muchos aspectos como si de una alegoría tradicional se tratara representando, a través de éste o su mundo, simbolismos relacionados con lo erótico, la perdición, la agudeza (este último aspecto como campo incluso de mayor amplitud), el afecto, reflexión sobre la vida, etc., y es así que, desde la literatura medieval hasta nuestros días, el mundo del Molino, sin que haya perdido un ápice de “indicio de oralidad” sea cual fuere el marco de publicación, ha permanecido fosilizado en obras, o que bien han circulado de forma popular partiendo de algún hacedor (caso del *Romance*), o bien ha sido difundido a través del nutrido corpus que el *Cancionero Tradicional* nos ha legado: de las voces de individuos que han podido vivir en primera persona y constatar el mundo del Molino, o por otra parte también por los corpus recogidos por estudiosos de esta materia relacionado con la literatura en su grado más primitivo, la oralidad.

Sea cual fuere la intención del hecho narrativo en cualquiera de sus marcos: oral y/o escrito, subyace el hecho fundamental de que en el Medievo la tradición oral era la materia de producción escrita y, además, las obras resultantes estaban dirigidas a ser escuchadas por un colectivo, alzándose un binomio de Doble-Oralidad: la obra oral que, transmitida oralmente, es escuchada por un colectivo; y la obra escrita, inspirada en la biblioteca de la oralidad, cuya obra resultante estaba destinada a ser leída y, por lo tanto, escuchada por una colectividad.

Es la *Oralidad* la que categóricamente está asociada al mundo de la vida tradicional, entendida ésta como parte del Folklore, esto es, saber del pueblo nutrido a su vez por los múltiples aspectos del quehacer cotidiano: lengua y habla, rituales, gastronomía, oficios, música tradicional, moda, etc. Pero partamos de la base que hablar de *Oralidad* no implica una depuración de lo que interviene a través de la transmisión oral dado que tan oral puede llegar a ser una cancioncilla

asentada en la intrahistoria del pueblo como un canto, toque o composición literaria de moda, creada con conciencia de hecho creativo, el cual, una vez conocido y asumido por la población, es difundido a través de un proceso diacrónico y sincrónico de pérdida de la autoría..., y en ambos casos, lo Tradicional y lo Popular estarían o formarían parte de la *Oralidad*.

En ese sentido, siempre hay que dirimir o establecer lindes conceptuales en parámetros tales como los aquí referenciados: lo *Popular* frente a lo *Tradicional*, ya que aunque ambos participan de un hecho en común: la implicación del pueblo, no siempre lo *Popular* proviene de lo *Tradicional* ni todo lo *Tradicional* acaba siendo *Popular*. Un claro ejemplo de esa dualidad viene atestiguado por el hecho de que encontramos obras que han recogido la figura del Molinero en base a binomios, no siempre positivos, provenientes de la tradición: Molinero-hurto, Corregidor-Molinera, Molinero-Molinera, etc., donde se ha puesto de manifiesto la inteligencia de algún personaje, sus malas artes, la justicia, la sabiduría y/o experiencia, etc. Es decir, encontramos obras que han gozado de popularidad en el marco de lo tradicional llegando, incluso, al campo de la literatura escrita. De esta forma, *Romances de ciego* populares impresos en pliegos se editaron miles pero es evidente que todo lo tocante al mundo del Molino y sus personajes ha sido un campo de producción literaria muy del gusto del público. Dice así el título del siguiente pliego: “Canción Divertida, del Corregidor y la Molinera”, en el cual nos presenta el dilema del deseo infiel por parte del Corregidor, quien requiere en amores a la Molinera; tras la negativa de ésta debido al carácter vengativo de su marido, el Molinero, consigue el Corregidor que aquél vaya al Molino a hacer una molienda para distraerlo¹:

IV.

Consintió la Molinera

y luego sin mas porfia,

el corregidor dispuso

todo lo que dicho había;

pero aquel dia

de acaso vino

á aquel molino

un pasagero

que tenia el oficio

de molinero:

viendo la orden

le dijo airoso:

¹ *Canción Divertida, del Corregidor y la Molinera*, Reimpreso en Madrid. Imprenta de José M. Marés, calle de Relatores num. 17. 1854. Hemos respetado la ortografía y la disposición gráfica de este Romance de ciego.

si usted es deseoso
de irse, amigo,
váyase, que sin falta
moleré el trigo.

V.

Le agradeció el molinero;
tomó el camino al momento,
y á las doce de la noche
llegó a su casa contento.

En su aposento
al punto entra,
donde se encuentra
que la alcoba inmediata
su esposa hablaba
con el corregidor
que dentro estaba,
y encima de una silla
bien colocada
la capa y sombrero
baston y espada.

Es el Molinero el que hace gala de su carácter vengativo no exento de agudeza para tramar un plan puesto que, disfrazado de “Corregidor”, yace con su otra “esposa”. El descubrimiento del entuerto no se hará esperar tras comprobar el verdadero Corregidor que sus ropas no están en la silla y es así que decidirá saldar el agravio recíproco como “caballeros”..., dejando el honor a un lado.

Por supuesto, este tema recurrente no solo lo encontramos en el mundo escrito del *Romancero* a través de los pliegos de cordel sino que son numerosas las muestras, distribuidas por toda la Península Ibérica, que recogen este binomio constatando la existencia oral. La pregunta que podríamos establecer en torno a esta dualidad sería “qué fue antes”, si la versión escrita o bien la oral. Evidentemente la funcionalidad oral parece adecuarse a nuestra respuesta con más fuerza a juzgar por la temática antiquísima de la narración en verso pero no es menos cierto que la expansión gráfica o escrita del *Romancero* contribuyó a dar savia nueva al género y a, incluso, difundir nuevos romances de creación (vidas de Santos, oraciones romanceadas, casos truculentos, etc.).

Volviendo al tema del Corregidor y la Molinera hemos de decir que contamos con hechos que prueban que tal narración también circulaba por la tradición oral y buena cuenta de ello lo demuestra las diversas flores recogidas en *Romances*. De esta forma, el gran maestro del mundo del *Romancero*, José Manuel Fraile Gil, en su *Romancero de Cantabria* (Fraile, 2009) nos relata así esta flor tradicional:

En cierto lugar de España había un molinero honrado
que ganaba su sustento en un molino alquilado
y era casado con una moza
como una rosa, tan guapa y bella
que el corregidor, madre se prendó de ella.
La regalaba, la festejaba
la cortejaba y hasta que un día
la declaró el asunto que pretendía.

Respondió la molinera: -Vuestros favores admito,
no siento más que mi esposo nos atrape en el garlito
porque el maldito tiene una llave
con la cual cierra, con la cual abre
cuando es su gusto y si viene nos dará un susto.
Porque el maldito tiene una sangre,
no se la hace ninguno que no la pague.-

Respondió el corregidor: -Yo podré hacer que no venga
enviándole al molino cosa que allí le entretenga
o le detenga
que como digo será de trigo
porción bastante,
que lo muele esta noche que es importante,
bajo la multa de doce duros
y de ese modo podremos estar seguros.-

Esta otra versión, recogida por Virtudes Atero (1996) en el *Romancero de la Provincia de Cádiz*, viene a referir el mismo hecho con la variante o diferencia (hecho lógico que conlleva el proceso de oralidad) de que el Molinero no yace con la esposa del Corregidor sino que ésta advierte el trueque y, por tanto, la intención:

Y estando moliendo el trigo
dos pasajero(s) han llegado.
Le dice: -Amigo
como te estimo,
váyase *usté* a su casa
yo muelo el trigo.-
Y el molinero afamado
enseguida se fue a casa.
Encontró a su dama
en grandes sueños;
corregidor y la dama
los dos durmiendo.
Quitándose aquella ropa,
poniéndose la que allí había,
cogió la vía
por donde iba;
llegó a la puerta
salió un criado a abrirle
que estaba alerta.
Cuando la corregidora vio
que aquel no era su marido:
-Pícaro, ingrato,
¿por dónde ha entrado,
que me ha robado
mi gran decoro?
Sálgase esté *pa* fuera
y se salva todo

Precisamente es el anteriormente mencionado Fraile Gil el que propone para este mundo del Romancero el término de *Ocasionalidad* (que bien podría aplicarse a cualquier paradigma de la literatura de tradición oral) donde entiende este concepto como un ente que advierte de la importancia del medio en el que está inserto determinado canto narrativo de carácter tradicional, adscrito a cualquier tipo de ritual ya sea religioso o profano. Es evidente que la impronta tradicional atraviesa el tamiz de la variante de una zona con respecto a otra, incluso de un in-

formante a otro dentro de una misma situación territorial pero, indudablemente, es el contexto original en el que está inserta una narración en prosa o verso (por pequeña que sea su dimensión) donde debe ser entendido el texto porque es ahí donde aquél va a adquirir vida y sentido.

En esta línea, Bruno Nettl (1996) establece tres criterios para abordar el campo de lo tradicional, tanto en su amplitud literaria como musical, como un hecho adscrito al paradigma de la evolución y la dependencia con su entorno social: a) que dicho texto tenga una transmisión oral con la consiguiente, necesaria y/o tal vez lógica evolución de la creación de la variante, proceso que puede llegar a solapar la voz *princeps* en el tiempo; b) que un texto sea funcional, respondiendo a un proceso ritual; y c) que la propuesta creativa sea aceptada y usada, dando lugar incluso a interpretaciones.

Así, las señas de identidad de un fragmento serán, en cierta forma, por pequeño que fuere éste, a través de la aceptación de la *Ocasionalidad*, más comprensible para el lector-oyente actual si es capaz de ubicar dicha literatura en el contexto que hizo que tal elemento comunicativo adquiriese un sentido completo.

SUPERVIVENCIA DE LA ORALIDAD O LA ADAPTACIÓN AL ENTORNO

El campo léxico-asociativo del Molino nos habla y dice de un entorno a través de un amplio vocabulario: harina, maquila, piedra, tolva, máquina, quebrantar, machacar, trato, molienda, moler, muela, grano..., y un larguísimo etcétera. Pero no es menos cierto que dicho vocabulario ha sido utilizado tradicionalmente para designar realidades a través del uso de desplazamientos semánticos mediante la acción de figuras literarias, connotando el valor designado por un vocablo con su significado propio o específico, por otro de tipo expresivo o apelativo. Esa *Ocasionalidad lingüística* (entorno virtual pero real tanto en cuanto es la lengua el elemento principal, esto es, el proceso que denota una realidad), condicionada por patrones o estereotipos, son los que tradicionalmente han aportado significados paralelos asociados a la figura del Molinero, la Molinera o el Molino.

Dicho esto, el tema del honor (presente o ausente en el personaje) es algo que ha perseguido a la figura del Molinero comúnmente por lo que, en obras tan emblemáticas como el mismísimo *Lazarillo de Tormes* del autor recientemente descubierto Diego Hurtado de Mendoza, encontramos datos del cruel destino que el origen le depara al personaje desde la semilla, ya en la figura de su padre, el Molinero, creando así un aura de malditismo: “Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por la cual fue preso, y confesó y no negó, y padeció persecución por justicia”(Anónimo, 1991).

Saltando hacia atrás en el tiempo, los *Cuentos de Canterbury* también rega-

lan al lector oyente narraciones relacionadas con la figura Molinero actuando como narrador en el caso de *El Cuento del Molinero* y, como personaje, en el relato que le “ofrece” el administrador-carpintero como gesto malintencionado en *El Cuento del Administrador*. Es precisamente y según el volumen, donde se perfila en tal confrontación la figura del Molinero como la de un personaje bebedor, bobalicon, atrevido y poco instruido (Chaucer, 2001).

Es por esto que la *oralidad* a través de patrones y prototipos ha venido estableciendo perfiles acorde al fin de lo contado, tuviere enseñanza moral o no el hecho narrado, o se estableciera alguna crítica más o menos directa o encubierta. Sea como fuere, el anteriormente mencionado Zumthor va más allá de lo narrado en verso (o en prosa) ya que afirma la necesidad de adentrarnos por los paradigmas de la oralidad ya no como instrumento para conocer la historia en sí sino porque, en algunos casos, esa oralidad representa la única historia posible como forma de explicación: “A nadie se le ocurriría negar la importancia del papel que representaron las tradiciones orales en la historia de la humanidad; las civilizaciones arcaicas, e incluso hoy en día muchas culturas marginales, sobrevivieron únicamente, o principalmente, gracias a ellas” (Zumthor, 1991).

Entendemos que, como concepto abstracto, la *Oralidad* se nutre de múltiples elementos y es en dicho proceso donde tales factores configuran una *koiné* que hace imposible atender, cotejar y/o comprobar una voz original *princeps*, una voz primigenia portadora de una idea, de ahí que, en íntima coexistencia con la literatura escrita, entendamos que la oralidad que ha venido fraguándose tanto de forma oral como consecuencia de una aportación escrita, haya surgido como resultado de una mixtura fruto de un proceso de fusión retroalimentado de forma recíproca por el azar o por la mediación de un creador ante el discurrir del tiempo y como consecuencia de la difusión en el espacio, adentrándose, incluso, por el sendero de la innovación, vanguardia o moda, para ser luego devuelto a la tradición.

Un claro ejemplo podemos observarlo en el *Cancionero Tradicional* cuando, tras avistar su nutrido florilegio, atendemos a coplas estróficas de arte menor que aun al día de hoy son interpretadas por los grupos tradicionales de ritual festivo en el Sureste español, esto es, las llamadas Cuadrillas del Reino de Murcia, en sus diferentes palos musicales (Luna, 1989) como hecho sintomático de la adaptación de la literatura a la música, sea cual fuere el cante matriz, la tonada o el ritmo anodino determinado del que procediere. Proponemos aquí varias estrofas de temática erótica, muy en la línea de la situación acorde al entorno festivo que suele rodear a la música:

¡Qué polvo tiene el camino!,
¡qué polvo la carretera!,
¡qué polvo tiene el molino!,
¡qué polvo la molinera!²

² Copla interpretada por la Cuadrilla del Campo de San Juan-El Sabinar-Calar de la Santa (Moratalla,

Vente conmigo al molino
y serás mi molinera,
tú echarás trigo a la tolva
mientras yo pico la piedra³.

No sé qué me pasa madre
con las mozas del molino
que cada vez que las veo
se me *enrevesa* el pepino
y hasta me entra *temblequeo*⁴.

La temática del Molino, siempre variopinta en su simbolismo, no sólo anida en las notas de los palos musicales tradicionales sino que, como cualquier proceso literario sometido al continuo ir y venir de los tiempos en la adopción de nuevas formas musicales, también hemos podido encontrarla en narraciones en verso tales como el *Romancero de tradición oral*, como hemos visto anteriormente, cuyo prisma de análisis literario-musical siempre ha estado sometido a los cánones de originalidad y pervivencia, hecho que ha proporcionado al género la posibilidad de combinar diversos patrones literarios (es decir, no solo los Romances en coplas octosílabas que conocemos sino también Romances en Coplas de Aurora, Romancillos, Romances de arte mayor, Romances en quintillas, etc.) y sumar propuestas musicales (mediante la inserción de palos tradicionales musicales como por ejemplo el Fandango en un Romance, tonadas tales como Tangos, Pasodoble, etc.). Dicho esto, nos hemos llegado a encontrar *Romances* muy cercanos a la formación breve de una *Copla* (entendida como canción ligera) muy en la línea de los cientos

Murcia) por el género musical de la *Jota*. Para ser escuchado: *Música tradicional de Moratalla (Murcia). San Juan-El Sabinar-Calar de la Santa-Benizar-Otos-Mazuza*. Primera Edición. Madrid: Saga, 1992. Edición en cassette.

³ Copla interpretada por la Cuadrilla de Aledo (Murcia) a través del género musical conocido como *Parranda* (variante de la *Seguidilla*). *La Cuadrilla de Aledo (Murcia). Cantes del pueblo*. Primera Edición. Madrid: Sonifolk, 1986. Edición en cassette. También puede escucharse tal versión musical en *Cantes del pueblo. Música Tradicional Española*. Primera Edición. Madrid: Sonifolk, 2000. Edición en CD que surgió como recopilatorio de todos los grupos rituales que habían participado de la colección *Cantes del pueblo* en dicho sello discográfico.

⁴ Copla interpretada por la Cuadrilla de Aledo por el estilo musical de la *Malagueña* (género derivado del *Fandango*). *Aledo. Sonos de Fiesta. España*. Primera Edición. Francia: Audivis Ethnic, 1994. Edición en CD.

de historias que hicieron célebres las tonadilleras, pero es evidente que el *Roman-cero*, ese gran bastión medieval, ha sabido adecuarse a las innovaciones creativas diacrónicas y sincrónicas:

(Copla)

El molino que hay en las afueras
tanto y cuanto hay que contar
que las mozas están muy contentas
y los mozos mucho más.

(Estribillo)

Si aseguran que hay un molinero
que cuando van a moler,
¡ay!, se pone de modo que luego
no se puede contener.

(Estribillo)

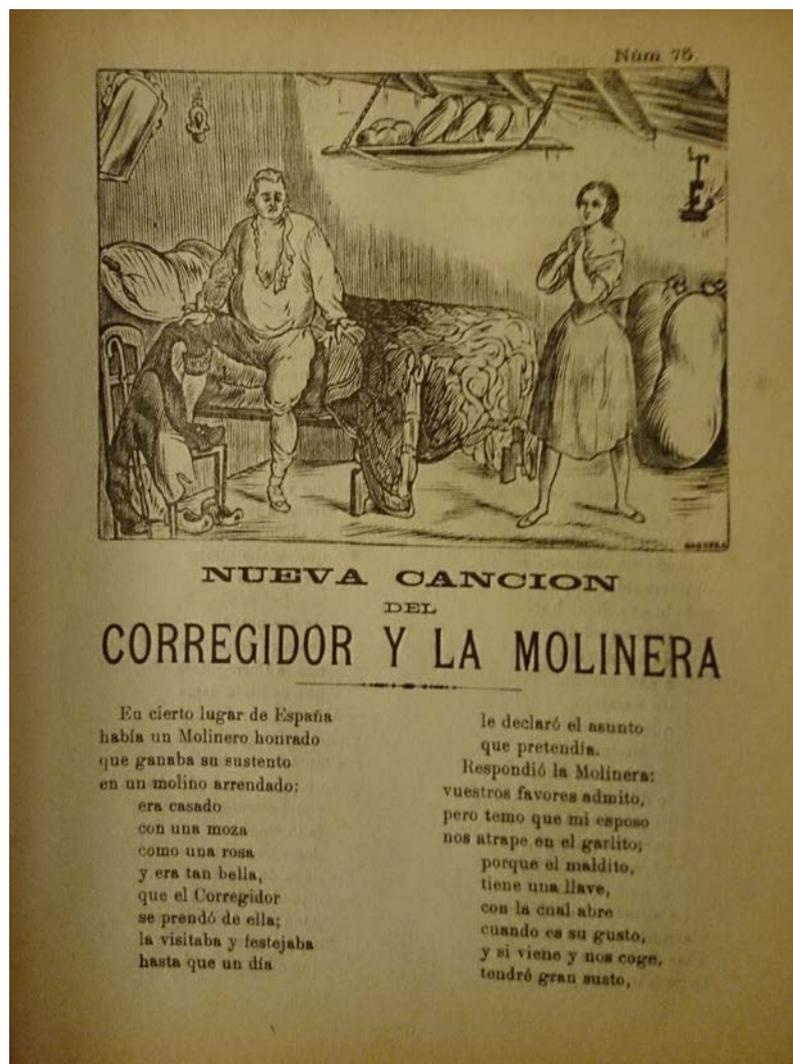
No vayas sola al molino a moler
que te puede pillar el molinero
y por el trigo te da trigo y dinero.
No vayas sola al molino a moler
porque te puede costar cara la harina
y con los mozos muy mal te verás
y solterona después te quedarás.

(Copla)

Han mandado a cerrar los molinos
cosa que no puede ser,
el señor alcalde nos ha dicho
que hace falta *pa* moler⁵.

(Estribillo)

⁵ Copla cantada por Antonia López Gómez (natural de Villanueva del Segura, Valle de Ricote, Murcia) y recogida el 5 de julio del 2000.



Pliego de Cordel, finales del s. XIX-principios del XX.

Archivo particular de Emilio del Carmelo Tomás Loba

No siempre, como es lógico, nos encontramos un Molinero grosero, avispa-do o lascivo. También la figura de la Molinera corre una suerte dispar como el tema tradicional recogido tanto por la voz del rabelista Tomás Macho como por la del gran folklorista Agapito Marazuela:

Vengo de moler morena
de los molinos de arriba,
duermo con la molinera, y olé,
no me cobra la maquila
que vengo de moler, morena.

Vengo de moler morena
de los molinos de abajo,
duermo con la molinera, y olé,
no me cobra su trabajo
que vengo de moler, morena.

Vengo de moler morena
de los molinos de en medio,
duermo con la molinera, y olé,
no lo sabe el molinero
que vengo de moler, morena⁶.

Frente a la anterior situación, obras de autor como *El Sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón (2005) muestran una imagen muy distinta a la ofrecida por la tradición popular para con el mundo del Molino, más hiriente y mordaz. En este caso, las figuras de los Molineros vienen representadas por valores tales como la virtud, la lealtad, la honestidad, la honradez frente a la vileza del Corregidor, creando así un binomio que se alza como una constante en la producción literaria universal, acorde siempre a los gustos imperantes del público. Dicho proceso se ha venido desarrollando en base a la dualidad de conceptos: “oferta y demanda” como consecuencia de un “consumo literario”, hecho que los estudiosos Fusillo y Couegnas (1992) han venido a definir como “paraliteratura”. De esta manera, el pueblo, necesitado de héroes e historias en las que reflejarse, ha consumido miles de historias tanto de forma oral desde la antigüedad hasta nuestros días, como de forma escrita desde la aparición de la imprenta, y es ese gusto o predilección por un arquetipo de construcción narrativa lo que ha permitido que no pocos escritores se sometieran a determinados patrones creativos: la *Novela Pastoril*, la *Novela Bizantina*, la *Novela de Caballerías*, las *Comedias de Capa y Espada*, los *Romances*, etc.

La literatura, en definitiva, permanece en el tiempo tanto en cuanto es o ha sido utilizada por una colectividad, de forma oral o escrita, sometido a un ritual, con una funcionalidad..., hasta que deja de ser demandada y muere, desaparece o queda fosilizada en algún cancionero.

⁶ *Cantes del pueblo. Música Tradicional Española*. Primera Edición. Madrid: Sonifolk, 2000. Véase nota 17. Este tema fue versionado por el afamado grupo Nuevo Mester de Juglaría: *10 Años de Canción Tradicional con Nuevo Mester de Juglaría en directo*. Primera Edición. Madrid: Philips, 1995. Edición en cassette doble que también vio la luz en doble Lp.

EPÍLOGO: VERSATILIDAD TEMÁTICA DEL MOLINO ANTE EL CANCIONERO TRADICIONAL

Indudable nos parece la cuestión que plantea el concepto de versatilidad cuando atisbamos múltiples ejemplos en torno al vocabulario, el entorno del molino, la figura que regenta tal espacio, las acciones que los definen, etc., y observamos que la capacidad de adaptación de la literatura (incluso con aparente facilidad y rapidez a la finalidad del mensaje) nos permite volver, una y otra vez, al Molino en el continuo espacio-tiempo de las producciones orales o escritas. Numerosos son los aspectos que adquiere el campo del Molino acorde con la vida tradicional tanto en cuanto este ingente campo es utilizado para enseñar, moralizar, adoctrinar o avisar en no pocos casos y es así que una de las expresiones más importantes la contemplamos en la aportación que ofrece el *Refranero*. Es aquí donde las posibilidades semióticas se disparan haciendo de este apartado uno de los más nutridos en materia de literatura tradicional:

- Agua pasada no mueve molino.
- Pide su agua todo molino, y todo molinero pide su vino.
- Quien primero viene, primero muele.
- Molinero y ladrón, dos cosas suenan y una son.
- Maestro de molino, ladrón fino.

Del amplio campo léxico sobre el Molino, y como no podía ser menos, también existe un corpus literario-musical diseminado por toda la Península acorde al simbolismo religioso donde el grano representa la vida, el nacimiento de ella que ha de dar alimento al creyente:

[...]

Molinero abre la puerta,
pon en marcha tu molino,
que este trigo representa
el amor del campesino.

Abre molinero
que quiero moler
un poco de trigo
para San José.

Abre pronto molinero
que soy la Madre del Niño,
que es trigo de mi granero
cosechado aquí en Patiño.
[...] ⁷.

En definitiva y desde el prisma de la literatura tradicional, acorde al metro de la Copla, la Seguidilla, la Cuarteta, la Quintilla, el Romance, la Copla de Aurora..., encontramos múltiples referencias a un mundo que, lejos de perderse en el anonimato de la humilde referencia aislada, se caracteriza por su ingente presencia, connotando o denotando sentidos, sugiriendo, designando y proponiendo... Pero paralelamente a los sentidos ofrecidos por la *ocasionalidad* literaria, lingüística, ritual o social, siempre permanecerá el fin primigenio que hace de la Literatura un arte: la finalidad estética, ofrecer placer al lector-oyente sea cual fuere su temática.

A la luz del cigarro
voy al molino,
si el cigarro se apaga, morena,
me voy contigo ⁸.

Viste la molinera
zapato blanco,
¡pobre del molinero
que va descalzo ⁹!

⁷ Patiño, pedanía perteneciente a la ciudad de Murcia, situada en el Partido de San Benito anejo a la ciudad. Hemos de decir sobre este fragmento que era tradicional en Nochebuena en la iglesia, en la década de los noventa del siglo XX. Las coplas de este villancico son creaciones del conocido Trovero murciano Manuel Cárceles "El Patiñero" si bien es cierto que el estribillo parte de la tradición ya que tiene correspondencia con otros encontrados a lo largo y ancho de la península: "Abre, molinero, / que vengo a moler, / un almud de trigo / para San José, / para unas *poleás* / muy ricas y espesas / que le pienso hacer". Véase *Aguilando Murciano. Manuel Cárceles "El Patiñero"*. Murcia: Producciones Lorca, 2001. Edición en cassette. También aparece recogido en FLORES ARROYUELO, Francisco J. *El Molino: piedra contra piedra*. Primera Edición. Murcia: Universidad de Murcia, Asamblea Regional de Murcia, 1993. 232 páginas. ISBN: 84-7684-471-9.

⁸ *Ronda de Motilleja. Documentos de Tradición Oral: La Manchuela*. Albacete. Primera Edición. Albacete: Trenti, 2001.

⁹ Copla tradicional cantada en un *Baile de Parrandas* en la ermita de Los Cabrera (Vélez-Rubio, Al-



Ronda de Motilleja (La Manchuela, Albacete), Encuentro de Cuadrillas de Barranda (Caravaca, Murcia), enero del 2012. Foto: Emilio del Carmelo Tomás Loba

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1991). *Lazarillo de Tormes*. Edición de Milagros Rodríguez. Madrid: Bruño, 1991.
- ATERO BURGOS, Virtudes (edición, introducción e índices) (1996). *Romancero de la Provincia de Cádiz. Romancero General de Andalucía I*. PIÑERO BURGOS, Pedro (director de la colección *Romancero General de Andalucía*). Con la colaboración de PÉREZ CASTELLANOS, Antonio José; BALTANÁS, Enrique; y RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús. Cádiz: Fundación Antonio Machado, Universidad de Cádiz y Diputación Provincial de Cádiz.
- CHAUCER, Geoffrey (2001). *Cuentos de Canterbury*. Edición y traducción de Pedro Guardia. Madrid: Cátedra.
- COUEGNAS, Daniel (1992). *Introduction à la paralittérature*. Primera Edición. Paris: Éditions du Seuil.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J. (1993). *El Molino: piedra contra piedra*. Primera Edición. Murcia: Universidad de Murcia, Asamblea Regional de Murcia.
- FRAILE GIL, José Manuel (2009). *Romancero de Cantabria*. Salamanca: Fundación Marcelino Botín.
- FUSILLO, Maximo (1997). "Il romanzo antico come paraletteratura?". PECERE, Oronzo, y STRAMGLIA, Antonio (eds.). *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*. Casino: Levante.
- HOMERO (1996). *Odisea*. Introducción y notas de José Alsina. Barcelona: Planeta, 1996.

mería), 6 de enero de 2002.

La Santa Biblia. Madrid: Ediciones Paulinas, 1989.

LUNA SAMPERIO, Manuel (coordinación y prólogo) (1987). *Grupos para el ritual festivo*. Murcia: Consejería de Cultura, Educación y Turismo, Editora Regional de Murcia.

METZELTIN, Miguel, y THIR, Margit (2002). *El arte de contar: Una Iniciación. Un ensayo metodológico y antropológico acerca de la textualidad*. Primera Edición. Murcia: Universidad de Murcia.

NETTL, Bruno (1996). *Música Folklórica y Tradicional en los continentes occidentales*. Segunda Edición. Madrid: Alianza Editorial.

TOMÁS LOBA, Emilio del Carmelo (2009). *Apuntes sobre literatura tradicional murciana*. Primera Edición. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.

ZUMTHOR, Paul (1989). *La letra y la Voz de la "Literatura" Medieval*. Traducción de PRESA, Julián. Primera Edición. Madrid: Cátedra.

ZUMTHOR, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Versión castellana de GARCÍA-LOMAS, M^a. Concepción. Primera Edición. Madrid: Taurus.

MONOGRÁFICO

VIOLENCIA Y TEATRO : PERSPECTIVAS DE LA REPRESENTACIÓN VIOLENTA EN ESCENA

Coordinadoras:

ALBA SAURA CLARES

Universidad de Murcia

ISABEL GUERRERO LLORENTE

Universidad de Murcia

REINA

Sus ropas se extendieron,
llevándola a flote como una sirena;
ella, mientras tanto, cantaba fragmentos
de viejas tonadas como ajena a su trance
o cual si fuera un ser nacido y dotado
para ese elemento. Pero sus vestidos,
cargados de agua, no tardaron mucho
en arrastrar a la pobre con sus melodías
a un fango de muerte.

[William Shakespeare, *Hamlet*, Acto IV, Escena VII, traducción Ángel-Luis Pujante]



El Padre le agarra el pelo, le estira la cabeza y le pone la horca. El Padre baja de la escalera.

PADRE y MADRE.- ¡A la una, a las dos, y a... las tres!

La Madre le saca la silla violentamente en el mismo momento que el PADRE le da por detrás un violento empujón. El cuerpo del PIBE se bambolea por todo el cuarto. Se oyen gemidos y convulsiones. En uno de los vaivenes rompe el espejo, que queda en forma de telarañas.

[Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*]

Sobre una montaña de muñecos desmembrados.

Narradora.- Cuando Elsa y Mateo Palavrakis se despidieron del resto de los concursantes no sabían que esa misma noche iban a estar muertos.

Los señores Palavrakis ruedan sobre la montaña de muñecos desmembrados con velas encendidas en la boca.

[Angélica Liddell, *El matrimonio Palavrakis*]

La escenificación de la violencia ha sido sumamente prolífica en el teatro desde sus orígenes. Como en los fragmentos anteriores, el teatro ha mostrado numerosos actos violentos desde disímiles fórmulas, tanto en su desarrollo fuera de escena y posterior narración –como en la noticia del suicidio de Ofelia en la obra shakespeariana–, a su visualización impactante ante el espectador. En ambos casos, textualizada o representada, la violencia se desarrolla ante un público consciente de hallarse ante una ficción; en nuestros ejemplos, ni la muerte de Ofelia ni el ahorcamiento de Pavlovsky o los cadáveres que ruedan montaña abajo en la propuesta de Liddell son reales. No obstante, el efecto que buscan causar en el espectador no está relacionado con su carácter de realidad o ficción, sino con la violencia que ambos generan, alcanzando incluso la posibilidad de que el receptor pueda compartir un vínculo contextual y referencial con la propuesta del autor. Se establece, entonces, una reflexión sobre cómo el teatro, en su característica de ficción representada, escenifica la violencia y cuál es el amplio abanico de experiencias que genera ante el espectador en relación con sus propias vivencias frente a lo violento. La recepción de *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky en su estreno en Argentina en 1977 se vio condicionada por la oleada de violencia vivida en el país y el inicio de un régimen dictatorial –el Proceso de Reorganización Nacional, 1976-1983–, tal y como relata en su artículo Jean Graham-Jones (1996); dicho recibimiento varía sustancialmente con el del espectador actual o en su representación en otros teatros fuera de las fronteras argentinas. El acto violento se mantiene, pero su descodificación muta en cada recepción, en una violencia abierta a diferentes lecturas, pero que comparte el impacto en el público.

Existiendo o no un referente histórico con los hechos escenificados, la relación entre la violencia y su representación escénica se complejiza, llegando a conformarse en ocasiones con un carácter ritual, en una formulación escénica que puede superar la propia realidad traumática o violenta. Tal y como plantea Lucy Nevitt en el volumen *Theatre & Violence* (2013) acerca de la relación entre la violencia real y la que se representa en el teatro: “Paradoxically its impact can be less immediate and strong, and less long-lasting and troubling, than the impact of some simulated violence presented in theatres” (Nevitt, 2013: 3). Este hecho nos permite explorar líneas de sumo interés en los estudios sobre teatro y violencia, investigando no sólo qué tipos de violencia se escenifican (física o psicológica) sino también los actos que abarcan (muerte, suicidio, agresión...), cómo se representan desde los diferentes géneros y estéticas y cuál es su efecto sobre el espectador.

La violencia en el teatro ha variado tanto en forma como en contenido en su evolución diacrónica. Si bien en la Grecia clásica los actos violentos como muertes y asesinatos tenían lugar fuera de escena, la violencia física conforma en Roma una parte fundamental del espectáculo. La tragedia latina, con paradigma en la obra de Séneca, encuentra su legítimo heredero en el género de la tragedia de venganza durante el renacimiento inglés, caracterizado por los actos sanguinarios que inicia Thomas Kyd con *La tragedia española*. En otros escenarios europeos la violencia adopta formas variadas, en los duelos de espada de las comedias del Siglo de Oro español o en las tragedias de Racine y Corneille. Más tarde, el teatro decimonónico vendría acompañado de una representación de la violencia en la que, como apunta Tom Sellar en la introducción al monográfico *Theater and Violence* (2005), esta se legitima para aparecer al servicio de la justicia (Sellar, 2005, p. 11).

Los siglos XX y XXI han sido especialmente prolijos en la exploración de la relación entre teatro y violencia. Los actos violentos en los que se han visto inmersos y sus nuevas expresiones han conllevado una constante reformulación de la violencia en escena, abarcando desde el surgimiento de movimientos como el Teatro del Absurdo y otras vanguardias tras la II Guerra Mundial, a las contemporáneas reflexiones sobre el papel de lo violento en el teatro del siglo XXI, las cuales se intensificaron como consecuencia de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos. Son muchas las tendencias de las últimas décadas del siglo XX, con vigencia aún en nuestros días, que sitúan a la violencia en el centro del hecho teatral. Representantes significativos de estas corrientes son el teatro *in-yer-face* (Sierz, 2005), que pretende desde sus premisas la violencia como hecho artístico; o estéticas como el teatro de la memoria (Floek, 2006) o el teatro de los muertos (Dubatti, 2014), donde se denuncia o rememora un referente histórico de opresión o un pasado traumático. Asimismo, la reflexión que planteamos desborda lo puramente teatral, estando muy presente en las *performances* de artistas como Marina

Abramović o Chris Burdeno en otros actos públicos de marcada teatralidad. Dadas las múltiples manifestaciones del binomio teatro y violencia, no es de extrañar que uno de los teóricos más influyentes desde el siglo XX sea Antonin Artaud, cuyo Teatro de la Crueldad revaloriza la relación de la violencia y el “ritual de la crueldad” (Eidelberg, 1979, p. 30) en la creación escénica. No sólo conduciéndonos a la violencia como temática, sino ahondando en un teatro violento por su capacidad de impacto ante el espectador; huyendo de “una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable” (Artaud, 1986, p. 96).

A su vez, las numerosas publicaciones dedicadas al estudio de la violencia y el teatro confirman la actualidad de la reflexión en la que participa el presente volumen. Publicaciones como AA.VV., 2002; Balfour, Thompson y Hughes, 2009; Escudero y Roncero López, 2010; Maestro, 2016, entre otros, y además de los ya citados, dan cuenta de las amplias perspectivas desde las que abordar dicha reflexión.

Con independencia de su naturaleza o su forma, la representación de la violencia en el teatro nos invita, como desarrolla el estudio de Nevitt, a reflexionar sobre la misma (Nevitt, 2013, p. 6) y a volver a repensar tanto en sus escenificaciones históricas a lo largo de los siglos como en los límites de su representación en la escena actual. Los artículos que presentamos a continuación ahondan en cuestiones como la representación de la violencia en los escenarios, la evolución de su formulación estética, la relación de la misma con el espectador, la motivación para la escenificación violenta o la relación entre la violencia y distintos géneros teatrales.

Esta colección de ensayos aborda la relación entre violencia y teatro a través perspectivas diversas: desde su manifestación en el texto dramático hasta la hibridación de formas de representación en el cine y el teatro. Los artículos se presentan cronológicamente, con el fin de que el lector pueda percibir el arraigado binomio teatro y violencia en sus variaciones diacrónicas; además, las propuestas nos conducirán por las escenas de diferentes países, mostrándonos disímiles representaciones de la violencia de Argentina a Reino Unido, de España a México o los Estados Unidos.

Abrimos el monográfico con un estudio donde Diana Muela Bermejo rescata una figura esencial del teatro español del siglo XIX, el dramaturgo José Echegaray, premio Nobel en 1904. A través de su obra, la propuesta nos acerca a varias cuestiones de sumo interés. En primer lugar, a la consideración de la violencia como

característica de lo teatral en el contexto decimonónico, sobre la cual articula la transición de la alta comedia y el drama histórico hacia los dramas realistas y naturalistas con los que finaliza el siglo. Por otro lado, reflexiona sobre el diálogo entre el campo actoral y la creación dramática y su incidencia en la construcción violenta de los dramas de este autor, con el foco de atención puesto en el viraje hacia lo femenino en la producción de Echegary durante la etapa en que compuso sus textos para la emblemática actriz española María Guerrero. La autora realiza un profundo estudio sobre este periodo de producción del dramaturgo español, ahondando en la representación de la violencia en torno a diferentes ejes en los que articula el trabajo –“duelos, peleas y enfrentamiento”, “maltrato físico y psicológico. Violencia de género” y “muertes violentas” – y consiguiendo acercarnos a toda una cosmovisión escénica de la violencia, imperante en el teatro español decimonónico.

El segundo estudio de este monográfico, bajo la autoría de Yolanda Ortiz Padilla, nos acerca a Argentina, uno de los países hispanoamericanos más destacados en el ámbito escénico, y a Griselda Gambaro, autora faro de la producción argentina de los años sesenta. Como plasma el trabajo, la producción de Gambaro está íntegramente relacionada con la representación escénica de lo violento, a través de sus múltiples agentes y actos, en un teatro que busca responder al violento contexto histórico en el que compone esta dramaturga. El artículo focaliza en la primera etapa de la producción gambariana y en el personaje de la víctima, receptor de la violencia, profundizando en las características compartidas y la evolución de sus roles en las propuestas de esta autora. El trabajo, a través de un profundo análisis, nos invita a observar el personaje víctima desde parámetros como su carácter antiheroico, el autoengaño, la mutilación identitaria, el despojamiento físico y psicológico, la atribución de cualidades monstruosas o el fingimiento en su desarrollo dramático. Esta propuesta de Ortiz Padilla, de la mano de Gambaro, nos permite ahondar en la psicología de los personajes-víctima, sufridores de todo tipo de vejaciones y torturas, así como reflexionar sobre la universalización de estas propuestas más allá de su contexto histórico-circunstancial, en una violencia compartida en tantas otras realidades sociales y que el teatro plasma.

Continuando en Hispanoamérica, el monográfico nos conduce, con el artículo de Víctor Sanchis Amat, a otra de las escenas más destacadas, la mexicana. La brutal violencia represiva y la trágica matanza de estudiantes acontecida el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de Tlatelolco es la base de esta investigación, focalizándolo en el llamado “Teatro del 68” y en la propuesta dramática de Carlos Fuentes en *Todos los gatos son pardos*. La investigación de Sanchis Amat nos invita a reflexionar sobre una preocupación compartida entre la intelectualidad y el arte mexicano: la repetición violenta como centro de la historia y base de la identidad mexicana. Siguiendo una línea abierta por una de las voces más destacadas del

campo literario mexicano, Octavio Paz, se construye el tópicus de la relación con el pasado prehispánico y la violencia contemporánea. La obra de Fuentes, como apunta este artículo, sirve como ejemplo de otros textos escritos en base a este tema, revelando la violencia política, funcionando como recreación testimonial de las víctimas de estos sucesos, con el fin de purgar el trauma social instaurado por estos hechos y construir una reflexión profunda sobre la violencia en México, del mundo prehispánico al siglo XX, en una historia repetida.

La hibridación de formas teatrales y *body art* es analizada por Remedios Perni utilizando la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1991) de Peter Greenaway. El ensayo se centra en la escena del banquete antropófago que cierra el film, en la que convergen prácticas artísticas como la tragedia de venganza de la Inglaterra del siglo XVII y el arte de performance de la década de los sesenta del siglo XX. Para situar el objeto de estudio, el ensayo traza un recorrido histórico por una de las manifestaciones más cruentas retratadas en la mitología, el folclore, el teatro y el arte en general: la antropofagia. La comparativa de la película de Greenaway con la pieza dramática de John Ford *'Tis a Pity*, también perteneciente al género de la tragedia de venganza, sirve a la autora para inscribir el film dentro de la estética de la crueldad de Antonin Artaud. Perni identifica, además, el cuerpo cocinado del banquete final con las prácticas de los artistas de performance por su significado político. Con este estudio, la autora pone de manifiesto cómo los discursos sobre la violencia en distintas formas artísticas beben de fuentes pasadas comunes para reconfigurarse en el presente.

El artículo de Carole Vinals nos acerca a uno de los autores más representativos del teatro español del siglo XX, Jerónimo López Mozo, perteneciente a la generación del Nuevo Teatro Español. El estudio focaliza en *Matadero solemne* (1969), donde el dramaturgo denuncia la pena de muerte y la violencia estatal. Con un carácter atemporal por las referencias presentadas, como analiza el artículo (la Ilustración, Revolución francesa, época contemporánea), López Mozo consigue realizar una lúcida reflexión que profundiza en las expresiones violentas y que se contextualiza durante el régimen franquista en España. La contundente obra de López Mozo arraiga en la tradición europea y las reformulaciones de la representación escénica de lo violento en el siglo XX, relacionándose con propuestas como el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, la obra dramática de Peter Weiss, el Teatro Épico de Bertolt Brecht o el Teatro Pobre de Jerzy Grotowski. El trabajo profundiza en el tratamiento escénico de la violencia desde su carácter ritual, a través de una crueldad explícita, embellecida desde su representación estética. Lo trágico y grotesco del acto violento se confunde, en la recepción del público, por su propia belleza, ahondando el artículo en el interesante debate sobre la ritualización de la violencia en escena.

Nieves Marín Cobos centra el interés en cómo la pieza dramática *August: Osage County* de Tracy Letts muestra distintos tipos de violencia que convergen en la desmitificación de la familia, englobándose así en la corriente de teatro norteamericano iniciada en el siglo XX que ha reflexionado sobre la desestructuración del núcleo familiar. Marín Cobos expone que la violencia en *August* es de naturaleza poliédrica, dada las múltiples formas en que esta se manifiesta. Así, describe la plasmación de la violencia en la obra como violencia ambiental –en directa relación con el tiempo y espacio en el que se desarrolla la acción–, la violencia del hecho fúnebre –constituida aquí en el punto de partida de la trama y que fuerza la reunión de los miembros de la familia, quienes llevaban años sin verse hasta su reunión en el entierro del padre–, la violencia verbal y física y la manifestación violencia que aparece como símbolo de la desintegración del *American way of life*. Marín Cobos concluye que la violencia funciona en la obra como “metáfora del colapso”, mediante la que se desarticula el mito de la familia unida, se pone de manifiesto el conflicto generacional que enfrenta a los miembros de la familia y expone la vacuidad del *American way of life*, un sistema ideológico que ha perdido ya su vigencia.

Rui Pina Coelho describe la década de los cincuenta como el momento clave en el que la violencia del día a día se plasma en los escenarios de occidente, una corriente que tendrá continuación con el teatro in-yer-face en Inglaterra. Para ello, Coelho centra su atención en la obra de Arthur Miller *Muerte de un viajante* (*Death of a Salesman*) y en *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill. Las dos piezas tienen en común la transposición de la violencia diaria a la escena, así como los retratos de la sociedad de consumo de sus respectivas épocas. La violencia del día a día y las prácticas de consumo se entrelazan en la configuración de un realismo reconocible para el espectador o lector de las obras. Para concluir, Coelho pasa del análisis textual al estudio de la puesta en escena de estas dos obras en Portugal. Mientras que *Muerte de un viajante* se estrena en 1954 aún bajo el régimen dictatorial que sufrió el país, *Shopping and Fucking* aparece en los escenarios portugueses en el siglo XXI. Los distintos contextos de recepción influyen tanto la recepción como la puesta en escena de las obras.

Cerramos esta publicación con la reseña de Álvaro Abad Caballero sobre el volumen *La muerte violenta en el teatro*, editado por Jesús G. Maestro en Academia del Hispanismo, donde repasa algunos de los intereses compartidos por este número especial de *Cartaphilus* y dicha publicación. La reseña pone de manifiesto una vez más la necesidad sobre la reflexión acerca del acto violento en el teatro.

Este monográfico de *Cartaphilus* busca adscribirse al fecundo foro entre teatro y violencia, aportando nuevas reflexiones y perspectivas para participar de un debate académico y teatral de completa actualidad. Los siete ensayos que presentamos y la reseña que cierra el volumen conforman un panorama escénico que dialoga con este campo de estudios abierto, en una relación, la del teatro y la violencia, que nos acompaña desde los orígenes de este arte y que continúa, en sus múltiples variaciones, de total vigencia en los escenarios de nuestra contemporaneidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2002). Teatro de la Violencia, *Primer Acto*, 293 (2), 5-66.
- ARTAUD, A. (1986). *El teatro y su doble*. Barcelona: Editorial Edhasa.
- BALFOUR, M., Thompson, J. y Hughes, J. (2009). *Performance in Place of War*. Greenford: Seagull.
- DUBATTI, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- EIDELBERG, N. (1979). La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas, *Latin American Theatre Review*, 13 (1), 29-37.
- ESCUADERO, J. M. y Roncero López, V. (2010). *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros.
- FLOECK, W. (2006). Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente. En J. C. Romera Castillo, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI (185-210)*. Madrid: Visor Libros.
- GRAHAM-JONES, J. (1996). Framing the *Proceso*: Two Productions of *Telarañas* by Eduardo Pavlovsky, *Latin American Theatre Review*, 29 (2), 61-70.
- HUGHES, J. (2011). *Performance in a Time of Terror: Critical Mimesis and the Age of Uncertainty*. Manchester: Manchester University Press.
- LIDELL, A. (2002). *El matrimonio Palavrakis*. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/matrimonio/matrimonio.htm>
- NEVITT, L. (2013). *Theater and Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- MAESTRO, J. (2016). *La muerte violenta en el teatro*. Vigo: Editorial Academia del Hispánico.
- MIZRA, R. (2008). *Teatro y violencia en la escena contemporánea*. Uruguay: Ministerio de Educación y Cultura, MEC.
- PAVLOVSKY, E. (1980). *Telarañas*. Madrid: Editorial Fundamentos.

SELLAR, T. (2005) (coord). Theater and Violence, *Theater*, 35 (1), Duke University Press.

SHAKESPEARE, W. (2008). *Hamlet*. Traducción y edición Ángel-Luis Pujante. 22ª Edición.
Madrid: Espasa Calpe.

SIERZ, A. (2005). *In Yer Face Theatre: Interpreting New Writing for British Theatre in the 1990s and After*. University of Westminster.

VIOLENCIA FÍSICA Y PSICOLÓGICA EN EL TEATRO DE JOSÉ ECHEGARAY: LA ETAPA DE MARÍA GUERRERO

DIANA MUELA BERMEJO

Universidad de Zaragoza

Resumen: El presente artículo aborda los quince últimos años de la producción dramática de José Echegaray, que corresponden con la etapa en la que la actriz María Guerrero protagonizó sus obras. Este periodo, en el que se produce una transición del teatro masculino al femenino, presenta variaciones con respecto a los anteriores; no sólo por los asuntos que en ella se plantean sino, también, por las modificaciones de los efectos que se utilizaron. Las acciones violentas fueron una constante en todo el teatro de Echegaray, desde los dramas románticos en verso hasta sus últimas experimentaciones simbolistas. Son, además, el rasgo más representativo de su teatro, cuyo fin último era impresionar

al público, que se deleitaba al observar situaciones extremas sobre los escenarios. Suicidios, asesinatos, duelos, peleas y maltrato físico y psicológico son algunos de los componentes que ofrecen sus dramas, pero también las comedias que más se acercan al teatro clásico. Ponen de manifiesto, pues abarcan más de tres décadas de producción teatral, que la violencia era en el siglo XIX el elemento considerado “teatral” por excelencia, puesto que su paulatina desaparición corresponde con la catalogación por parte de la crítica de obras como “no teatrales” en los autores del cambio de siglo.

Palabras clave: teatro español del siglo XIX, Echegaray, María Guerrero, violencia, melodrama



Abstract: This article is concerned with the last fifteen years of Josés Echegaray's theatre production, during which the actress María Guerrero starred in his plays. This period, coinciding with a transition from masculine to feminine theatre, shows some variation with respect to previous ones both because of the topics explored and the changes in the effects in use. Violent actions were habitual all throughout Echegaray's theatre, from the romantic dramas in verse to his latest symbolist experiments. Violence is, moreover, the most distinctive feature of his theatre, whose main goal was to impress an audience who enjoyed watching

extreme situations on stage. Suicides, murders, duels, fights, physical and psychological abuse are some of the components of his dramas, appearing as well in the comedies, closer to classical theatre. Extending over three decades, Echegaray's production reveals that violence in the 19th century was the theatrical element par excellence, as its gradual disappearance coincides with the emergence of what critics labeled as "non-theatrical" with the playwrights at the turn of the century.

Keywords: 19th century Spanish Drama, Echegaray, María Guerrero, Violence, Melodrama

"Hay en la historia del teatro un punto mal precisado hasta ahora, por la falta de estudio de la labor de los grandes actores, pero que creo de verdadera importancia: la influencia de la interpretación en la creación y sus relaciones con la transformación de los gustos artísticos del público en las diferentes épocas". Así comenzaba Sánchez Estevan el capítulo XIII de su biografía dedicada a María Guerrero (1946, p. 120), publicada casi dos décadas después del fallecimiento de esta. El texto, escrito con rigor y precisión, pero quizá con excesiva devoción por la actriz, pone de manifiesto la importancia que tuvo María Guerrero en la carrera de José Echegaray desde el año 1890 hasta sus últimos estrenos. Dicha importancia ha sido subrayada también por otros estudiosos, tanto de la vida de la actriz como de la obra del dramaturgo madrileño (Menéndez Onrubia & Arellano, 1987; Hernández, 1987 y Samper, 2013; entre otros) pues supone la transición de un teatro masculino (escrito para Calvo y Vico) a una dramaturgia con protagonistas femeninas al frente de los conflictos sociales y personales.

No voy a retomar, pues, desde un punto de vista biográfico, la influencia de María Guerrero sobre don José, por ser asunto ya tratado con detalle en biografías, epistolarios y estudios bibliográficos de carácter general; sino que me centraré en un aspecto que, a mi parecer, resulta de gran importancia no sólo en la composición teatral de Echegaray sino, también, en la transición de la alta comedia y del drama histórico hacia el paradigma realista y naturalista del teatro de las últimas décadas del siglo XIX español: la representación de la violencia.

Un total de dieciocho obras conforman el *corpus* de las obras mayores a un acto escritas por José Echegaray y representadas por María Guerrero entre 1890 y 1905, once años antes de la muerte del premio Nobel. Corresponden, pues, a la

última etapa de su trayectoria dramática, que ha sido catalogada bajo distintas denominaciones. Para Martín Fernández se trata de un “romanticismo realista” en el que “intensifica el leve realismo precedente, cambia a la prosa y a los ambientes decimonónicos e incluso llega a recoger el influjo de corrientes nuevas, como el naturalismo simbólico de Ibsen, sin que por todo ello deje de persistir en los rasgos románticos” (1981, p. 15); Hernández distingue, por el contrario, tres; la correspondiente a María Guerrero se encuadraría entre el final de la segunda etapa – “periodo realista (1882-1892)”– y la tercera – “del realismo al experimentalismo simbolista (1892-1905)”– (1987, pp. 239 y 254).

En el fondo, se trata de la misma percepción estética que se centra en el cambio del verso a la prosa y de la ambientación histórica a la contemporánea. El matiz que ofrece Hernández al subdividir este cambio en dos etapas me parece acertado, pues pone de manifiesto la voluntad de Echegaray de ofrecer nuevas propuestas dramáticas acordes con la evolución del teatro europeo. Ello no quiere decir, no obstante, que consiguiera lograrlo como lo hicieron otros escritores más jóvenes, sino que mantuvo su teatro efectista –quizá sea este su rasgo más determinante– incorporando algunos asuntos y variando el lenguaje y la ambientación. El experimentalismo simbolista no corresponde exactamente con una serie de textos que se acerquen a las ideas teatrales de Ibsen o Maeterlinck, sino que más bien se combina con el realismo anterior, incorporando algunos personajes que representan ideas tanto a través de la palabra como de la puesta en escena.

El efectismo se mantiene constante en toda su dramaturgia y se centra, sobre todo, en las distintas manifestaciones de la violencia: física –en distintos niveles– y psicológica. Los duelos aparecen en un alto porcentaje de su producción que, en muchos casos, concluye con muertes violentas (suicidios o asesinatos). Sin embargo, estos efectos dependen directamente de las características y formación dramática de la primera actriz, que condiciona el eje central de la composición de cada obra.

1. DUELOS, PELEAS Y ENFRENTAMIENTOS

A propósito de los duelos recuerda Samper: “El duelo es asimismo un “tema”, según la terminología empleada por Souriau, muy práctico en el teatro del siglo XIX: se convierte en un sistema en los dramas de Echegaray, sea para librarse del opresor, sea para arbitrar una rivalidad, sea para alertar a la amante” (Samper, 2013, p. 483). En efecto, los duelos en esta etapa mantienen el papel constante de toda la dramaturgia de Echegaray: o bien ponen fin al conflicto en el efecto final, muy del gusto de don José, o bien oponen a los dos rivales –protagonista y antagonista– que, en general, se baten por el amor del personaje encarnado por la primera actriz.

El nivel de violencia que se presenta en los duelos varía de una obra a otra, desde los que una leve estocada pone fin al enfrentamiento (incluso, en algunas obras, narrado indirectamente o falso) hasta los duelos a muerte, que no deben considerarse asesinatos si se tienen en cuenta las reglas de igualdad de habilidades de la época (un hombre no se batía en duelo si consideraba claramente inferior a su oponente, precisamente porque ello era juzgado como homicidio).

Siempre en ridículo, *Silencio de muerte*, *El poder de la impotencia* y *La desequilibrada* presentan duelos cuyas consecuencias son leves para los personajes que se batían o no afectan directamente a los presentes en la obra, sino que sucedieron en el pasado. En la primera se narra el duelo entre Eugenio y un personaje que no aparece en ella, un tal Nebreda, provocador y fanfarrón. El motivo del duelo es, en principio, una serie de comentarios misóginos emitidos por Nebreda pero, en realidad, Eugenio pretende defender a Juan, amigo suyo, que se había retado anteriormente con él. El enfrentamiento concluye con una leve herida para Nebreda, sin mayores consecuencias en sí mismo. Su función en el drama –pues no es un elemento escogido al azar– es provocar la preocupación de la protagonista, Teresina, casada con Eugenio pero enamorada de Juan, con el que comparte una hija que en apariencia es de Eugenio. De resultas de esta preocupación Eugenio descubrirá la verdad, que desembocará en su muerte trágica. En el caso de *Silencio de muerte* el duelo genera todo el drama, pues se produjo en el pasado entre el padre de la protagonista y su amante por defender el honor de esta, a la que al parecer se había encontrado en una situación indecorosa. En realidad, la protagonista había suplantado la identidad de su madre, quien había sido hallada cometiendo adulterio. Como consecuencia de este duelo la opinión social cayó sobre Angustias y, con ella, las posibilidades de que contrajera matrimonio con quien deseara.

Los dos duelos que se narran indirectamente en *La desequilibrada* (no aparecen en escena) los protagonizan Mauricio y su antagonista Roberto, ambos por el amor de Teresina (Roberto, en realidad, por interés). En ambos sale herido Roberto sin que esto tenga mayor consecuencia que la de ratificar el odio entre ambos personajes y motivar la partida de este. En este viaje, sin embargo, Teresina provoca la muerte de Roberto, por lo que el duelo se convierte de nuevo en el motor generador de la tragedia final y de la separación de los dos amantes. Similar es el caso de *El poder de la impotencia*, en el que tres lances provocan la pérdida del brazo del protagonista pintor, que queda impedido profesionalmente para siempre.

Se trata, pues, de duelos narrados de forma indirecta y que afectan a los personajes secundarios, siempre con la función de desencadenar el final trágico por las consecuencias que acarrearán sobre la vida de las protagonistas; en general, evidencian un pecado moral relacionado con el adulterio o con la transgresión de los códigos de honor, como recuerda Nevitt: “Duels were a way of achieving and maintaining status within the social structures of predominantly masculine nobility. Particular kinds of insultor injury were considered a threat to the honour of a nobleman that could be remedied only through a duel” (2013, p. 41). Sirva como ejemplo *Mancha que limpia*, en la que se describe al personaje de Fernando en términos de

honor calderoniano: “Buena persona, y no lo tome usted a adulación. Mucho talento, mucha rectitud, energía extraordinaria, corazón jugoso: y en materias de honra, desprecia su vida y la ajena” (Echegaray, 1916, p. 13).

Un paso más representan los duelos a muerte que tienen lugar en los últimos actos de varias obras. En *Mariana*, *La calumnia por castigo*, *Silencio de muerte* y *Malas herencias*; es decir, casi en un cuarto de sus obras, los conflictos se resuelven por medio de enfrentamientos a espada o arma de fuego. Al duelo del pasado de *Silencio de muerte* se añaden dos desafíos a espada francesa al final de la obra, entre Raimundo (protagonista masculino) y dos desconocidos que calumnian a Angustias. Tras uno de ellos muere Raimundo, no sin antes conocer la verdad y jurar silencio eterno a su amada. La calumnia es también motivo de duelo en *Malas herencias*, en la que se produce un enfrentamiento entre el honor y el amor, cuestionando los límites de aquel si se interpone entre los dos amantes. Echegaray opone nuevamente en esta obra al individuo y a la sociedad, la libertad frente a la calumnia, pero la victoria –y esto es una constante en la dramaturgia de don José– nunca llega a lograrse, pues la separación entre el honor y el amor condena a la soledad de la pareja y al rechazo general.

El final más violento que conlleva un duelo tiene lugar en *Mariana*, el primer drama que escribió Echegaray para María Guerrero en el Español tras el estreno de *Realidad* de Galdós, donde la había visto representar el papel de Augusta. Quizá se haya insistido demasiado en el perfil de Mariana (María Ana Guerrero) como el personaje que creó Echegaray en mayor medida para la actriz, cuando las protagonistas de las obras anteriores poseen rasgos de personalidad muy presentes en Mariana y, desde luego, en el resto de sus caracteres femeninos (dama joven primero, primera actriz dramática después). El duelo a muerte del final, una vez asesinada Mariana, anticipa una nueva tragedia; Pablo y Daniel piensan poner fin a la vida del otro por distintos motivos: el primero por el honor arrebatado y, el segundo, por el amor de Mariana. Resulta interesante la contraposición del perfil de ambos personajes, pues el primero representa los códigos de honor tradicionales, presentes en el drama romántico y en el teatro áureo y, el segundo, el ideario echegariano del amor que, en última instancia, responde al pensamiento de la época. Un caso excepcional representa *La calumnia por castigo*, en la que el duelo entre protagonista y antagonista sirve para restituir el honor de Carmen y proseguir ambos esposos felices en su matrimonio.

La transición del drama histórico, romántico o áureo a los problemas contemporáneos que se produce en Echegaray en los años noventa del siglo XIX se observa, entre otros elementos, en la presentación de personajes cuyos dilemas psicológicos ofrecen mayor complejidad que los maniqueos anteriores. Héroes y antihéroes, protagonistas y antagonistas se mantienen en su lugar pero, en estas obras, aportan matices que difuminan los límites entre lo moral y lo inmoral y entre lo egoísta y lo mezquino. Si bien los duelos poseían una función dramática clara, es decir, conducían hacia el final y provocaban o ratificaban las relaciones de odio y de honor de los personajes, esta nueva psicología, más profunda, desemboca en

situaciones de intensidad similar, pero de carácter espontáneo, sin la fría premeditación de un duelo.

Tanto los amantes como quienes representan el mal y la injusticia ven, en algunas escenas, sobrepasado su autocontrol, lo que genera peleas y, en menor número de ocasiones, pero quizá con mayor importancia, casos de maltrato femenino. Echegaray mantiene las clásicas peleas entre dos personajes masculinos por el amor de una mujer en varias obras, como *Siempre en ridículo*, *A la orilla del mar*, *Silencio de muerte*, *La desequilibrada*, *La calumnia por castigo* o *La escalinata de un trono*. El primer caso resulta de especial interés, pues la candidez de Eugenio se pierde en el momento en el que descubre que su hija no lo es, sino que pertenece a Juan y el personaje evoluciona de la calma, la seguridad y la reafirmación en el amor de Teresina a la completa desesperación y al desengaño:

EUGENIO (Siempre en broma, pero conteniéndola): No: no romperás esa carta.

TERESA: ¡Ah!... ¡Todo en un día!... ¡Tirano, celoso, brutal!... ¡Maltrata a tu Teresina! ¡Pégame!... (Riendo y queriendo escapar de Eugenio que trata de sujetarla). Mira que me haces daño... bromas aparte... me haces daño...

EUGENIO: Pues no te haré daño, zalamera mía: y luego besaré los cardenales que con mi férrea mano hice en tus muñequitas de algodón... pero quiero ver la cartita.

TERESA: ¿Para qué? [...]

EUGENIO: Pero tontina, si yo sé lo que dice esa carta.

TERESINA: ¿Lo sabes? [...]

EUGENIO: [...] ¿Con que era por eso el llanto? ¿Creías que iban a matar a tu maridito? [...] ¡Pobrecilla! ¡cuánto me quieres!... ¿Y a dónde ibas a mandarlo? [...] ¡Darte mi tesoro! ¡mi gloria! ¡la prueba de tu amor! No: quiero saborearla, devorarla, comérmela a besos (Echegaray, 1891, pp. 77-79).

EUGENIO: [...] ¡Estoy pensando en tonterías y no pienso en lo que debo pensar!... Es que el abismo... el abismo... sé que está muy cerca... y no quiero acercarme... cuanto más tarde, mejor... ¡Ah! Mi cabeza... mi cabeza... ¡unas veces es plomo! ¡otras veces es fuego! [...] ¡Carcajadas del ridículo, a ver si resonáis bien en mi garganta!... ¡Já, já, já, já!... ¡Así, así... já, já, já! (Echegaray, 1891, pp. 106-107).

JUAN: Veo que te lo había dicho todo.

EUGENIO: ¡No!... ¡Todo, no!... (Con acento terrible). ¡No me lo ha dicho todo!... ¡Los traidores nunca lo dicen todo!... ¡Y ella lo es!... ¡Y tú lo eres!... ¡Y yo lo estoy siendo! (Corriendo hacia él) ¡Miserable!... (Levantando los brazos como para aplastarle) ¡Ah!... ¡Miserable yo también!... (Se arroja sobre el sofá) ¡Miserable y maldito! (Echegaray, 1891, pp. 111-112).

Enfrentamientos similares protagonizan Felipe y Leoncio por Valentina en *A la orilla del mar* y Mauricio y Roberto por Teresina en *La desequilibrada*; con el matiz de que Felipe ama verdaderamente a Valentina, que sólo siente por él cariño fraternal, mientras que Roberto pretende quedarse con la fortuna de Teresina y por ello finge amarla. La naturaleza honrada de Felipe y vil de Roberto oponen a los dos personajes, pero la técnica dramática es similar en ambas obras. No es este el único caso que prueba que Echegaray se servía siempre de los mismos efectos para componer sus obras, aunque presentaran matices estéticos dispares.

Lo mismo sucede con las peleas entre dos hombres por defender el honor de una mujer, situación clásica y ya manida en aquella época (prueba de ello fueron las parodias dramáticas que surgieron en torno a la obra de Echegaray, que en muchos casos satirizaban este tipo de situaciones, como *¡Barbiana!*, parodia de *Mariana*, estrenada en el Teatro de San Fernando de Sevilla en octubre de 1894). Raimundo, el protagonista de *Silencio de muerte* peleará con el calumniador Genaro por el honor de Angustias, enfrentándola al conjunto de la sociedad a quien pone voz este personaje:

RAIMUNDO: Basta... no sé nada... no quiero saber nada... ni una palabra. ¿Qué? (Descompuesto y violentísimo). ¿Que aguardan su presa?... ¡Yo se la llevaré! Miradas... sonrisas... desdenes... venga todo. ¡A eso voy, a recogerlo y a pisotearlo! Abra usted esa puerta (A Genaro) Angustias va a salir. ¡Abra usted la puerta!

GENARO: Pero, ¿a qué van ustedes?

RAIMUNDO: A pasear por los salones. ¡Los dos!... ¡Los dos!...

GENARO: ¿Para qué?

RAIMUNDO: Ella para que admiren su hermosura y para que se acostumbren a respetarla. Y yo para hacerla respetar... y si es preciso para abofetear miserables... ¡miserables como usted!... (Genaro hace un movimiento para arrojarle sobre Raimundo: Orellana le detiene). ¡Vamos! (Echegaray, 1899, p. 46).

Roger, protagonista del único drama histórico y en verso que Echegaray compuso en esta etapa —*La escalinata de un trono*— también se enfrenta a la sociedad que calumnia a Teodora, mujer de gran virtud, pero origen plebeyo, que rechaza al Gobernador y por ello es desdeñada por el pueblo. Camilo —el antagonista— y Pepe —el *raisonneur*— de *La calumnia por castigo* se enfrentan por el honor de Carmen, que aquel quiere arrebatarle mediante la calumnia, pues ella ha herido su orgullo al escoger a Federico y su corazón por el rechazo. Camilo se enfrentará también después con Baltasar, protector de Federico, por las mismas razones. Este drama, protagonizado ya por Fernando Díaz de Mendoza además de María Guerrero, parece que no tuvo demasiado éxito con excepción de las escenas que representó el actor, que salvaron el drama:

Mi distinguido amigo: Disgustó este drama, al menos a una parte del público, desde la *primera escena* del Prólogo [...] Usted, con su gran talento, en momentos crí-

ticos con arranques admirables de pasión, y siempre con el arte más puro, realizó lo imposible: convertir el enojo del público en aplauso ardiente y unánime durante el medio acto, y al final en una verdadera explosión de entusiasmo (Echegaray, 1897b, p. 5).

No cabe duda de que Echegaray fatigaba a un auditorio acostumbrado a situaciones que veían en la mayoría de los estrenos, aun cuando comenzaban –pero muy lentamente– a representarse nuevas propuestas dramáticas. La novedad de un actor conocido por su clase social, pero todavía imberbe en las tablas (apenas había trabajado en Madrid) puso la nota de interés a una obra cuyo argumento de taller y de efectos premeditados había sido cuestionado desde el principio.

El ejemplo más interesante de situación violenta producida por un enfrentamiento en esta etapa surge en *Mancha que limpia* y afecta al personaje femenino principal: Matilde. A pesar de que María Guerrero protagonizará otra serie de escenas de amor y pelea (Leoncio y Valentina en *A la orilla del mar*) o de amor y honor (Carmen frente a Camilio en *La calumnia por castigo*), el ejemplo que aquí se muestra es el más complejo dramáticamente, pues la psicología del personaje es llevada a su límite –no en vano fue creado por y para la Guerrero: “Usted, con su genio incomparable, ha hecho del personaje de Matilde una prodigiosa creación, elevándose otra vez a la altura de las grandes trágicas” (Echegaray, 1916, p. 5)–. Matilde, harta de la hipocresía y vileza de Enriqueta, que con su falsedad consigue engañar a casi todos los personajes y pretende casarse con Fernando, la agrede en varias ocasiones, fuera de sí:

ENRIQUETA: Y esas señoras, ¿te vieron? (Con alegría contenida).

MATILDE: No sé: creo que sí.

ENRIQUETA: ¡Entonces no pudiera ser que *inventases todo eso* para justificarte, perdiéndome a mí, si acaso te vieron y se sabe! (Con infernal astucia).

MATILDE: ¡Ah... la niña cándida!... ¡tú sí que me vas dando miedo! (La empuja hacia el sofá y la hace caer). ¡Tú la mujer de Fernando!... No, eso no, eso no será: eso yo lo impediré. ¡Lo impedirán mis celos, mis odios! ¡porque yo te odio, francamente! ¡Y te desprecio con todo el desprecio de que soy capaz! (Está inclinada sobre Enriqueta como leona que va a despedazar a su presa).

ENRIQUETA (Llorando o fingiendo que llora). ¡Dios mío... Dios mío!... ¡Cómo puedo defenderme... quién me defenderá!... (Echegaray, 1916, p. 60).

MATILDE: [...] ¡Ah!... ¡Ah!... (Rompe a reír con risa estridente) “Vea usted si le conviene, que la que ha sido mi amante sea su esposa. Julio”. ¡Por fin!... (Ríe con carcajadas salvajes de venganza y gozo: este momento queda encomendado a la actriz) (Echegaray, 1916, p. 91).

Resulta evidente que la personalidad de María Guerrero fundamenta la base de todos los personajes protagónicos femeninos de esta etapa, pero, en este caso, se trataba de lucir la faceta trágica de la actriz, que había comenzado con papeles caprichosos de dama joven y de primera dama mucho más ligeros –no sólo en las obras de Echegaray, sino también en sus inicios con Emilio Mario–:

María, por su parte, a quien divertía sobre manera salir a las tablas en papeles regocijados, tomándolo como un juego, aunque en el fondo sintiese toda la gama de sensaciones del arte escénico, parecía, por el momento, dar la razón a su director, derivando por la línea de menor esfuerzo. Y como lo que importaba, sobre todo, era que fuese familiarizándose con la escena, siguió haciendo toda clase de papeliños en el teatro de la Princesa mientras continuaba ensayando los grandes papeles con Teodora Lamadrid (Sánchez Esteban, 1946, p. 39).

Menéndez Onrubia y Arellano plantean con menos inclinación por la Guerrero que Sánchez Esteban los problemas que surgieron de sus inicios cómicos:

Algo parecido se puede decir de las otras dos temporadas que pasó la actriz con Mario hasta 1894. Hubiera podido ser una buena actriz ecléctica, cómica y dramática, si no hubiera pecado de engreimiento, Echegaray de tenaz idealismo, y Mario y Cepillo, sobre todo, de estancamiento y tendencia al género frívolo (Menéndez Onrubia & Arellano, 1987, p. 148).

Mariana supuso el gran arranque trágico de la actriz después de *Realidad*, pero fue *Mancha que limpia* la culminación de este tipo de papeles tras *El poder de la impotencia*, *A la orilla del mar* y *La rencorosa*, que la habían antecedido con poco éxito. Tras esta obra vendrán los grandes triunfos de María Guerrero con Echegaray y otros dramaturgos que apuntaban en la escena española.

2. MALTRATO FÍSICO Y PSICOLÓGICO. VIOLENCIA DE GÉNERO

En un amplio porcentaje de sus obras Echegaray presentó ante los espectadores varios casos de maltrato físico y psicológico sujetos a la personalidad de los actores que los encarnaron, convirtiéndose en ejemplos de violencia de género sobre las tablas. En este caso, y en ello radica su singularidad, se trata de los dramas que más se acercan al naturalismo teatral, a las prácticas de Ibsen y de otros dramaturgos europeos y a las ideas de Émile Zola. El más relevante es el ejemplo de *El loco Dios*, obra que se estrenó en el Español a finales de 1900, cuando el matrimonio Mendoza-Guerrero se había consolidado, como prueba la dedicatoria del drama: “A María Guerrero y a Fernando Díaz de Mendoza dedico este drama, que más es suyo que mío, por los prodigios artísticos que en él han realizado” (Echega-

ray, 1907, p. 5). Echegaray había pasado de escribir los dramas por y para María Guerrero en exclusiva y a incorporar en ellos personajes masculinos de relevancia (que había desechado desde su separación de Calvo y Vico), que se ajustaban al perfil de Díaz de Mendoza.

Resulta interesante que este drama fuera compuesto precisamente en cuatro actos, no había sido el único caso, pero sí menos frecuente que la tripartición de la obra, a la que Echegaray solía recurrir. Parece que la división en cuatro actos surgió de la propia evolución de la composición de *Mariana*: “*Mariana va marchando: acabé el primer acto y estoy a mitad del segundo: pero le advierto a Ud. que tendrá cuatro, porque es preciso, porque tiene algo de corte francés. Lo concluiré si Dios quiere este mes y aun creo que podré mandar el primer acto copiado*” (Menéndez Onrubia & Arellano, 1987, p. 195). Los dramas psicológicos donde la complejidad de los personajes era mayor necesitaban, para Echegaray, una composición más extensa y, desde luego, alejada de los preceptos clasicistas. El carácter de Gabriel así lo exigía y, además, debía dejar espacio a Díaz de Mendoza para su lucimiento, pues “la gallardía de su figura, la distinción y el dominio de la escena adquirido en sus empresas de aficionado” (Sánchez Estevan, 1946, p. 151) creaban gran expectación en el público y podían bastar para salvar un drama.

Así pues, la fuerte personalidad del actor, unida a su apariencia atractiva, dieron lugar a caracteres como el de Gabriel, un caso clínico de esquizofrenia que termina haciéndole creerse Dios. Fuensanta, protagonista del drama, lo ama profundamente; su carisma la envuelve y su inteligencia le provoca admiración. Cuando cae definitivamente en la locura, que evoluciona paulatinamente a través de los cuatro actos, Fuensanta lo defiende del resto de la sociedad, decididos a internarle en un psiquiátrico. Él, sin embargo, responde con malos tratos que se combinan con escenas de amor y pasión, en la medida en que la enfermedad le produce vaivenes en su personalidad:

FUENSANTA: ¡O me he vuelto loca... o estoy soñando!... ¡quiero despertar!... ¡Que me despierten! ¡Socorro! ¡socorro!... ¡Despertar!... ¡despertar!...

GABRIEL: ¡Calla... calla!... Tus gritos me irritan!... ¡Si no, yo haré que calles! ¡La vida es mía... el silencio es mío! (Sacudiéndola frenético).

FUENSANTA: ¡A mí!... ¡A mí!... ¡Socorro! ¡Salvación! (Echegaray, 1907, p. 87).

FUENSANTA: ¡Ah! ¡Otra vez, otra vez, Jesús!... ¡Jesús!... ¡No, calla! ¡No quiero oír, no quiero oír!... ¡Tú, mi Gabriel!... tú, una inteligencia tan noble, un corazón tan hermoso... tú, haber perdido el juicio!... [...]

GABRIEL: ¡No quieres respetar a tu Dios, mísera criatura! (La sacude y casi la arroja a tierra).

FUENSANTA: ¡Gabriel!... ¡Ay, Gabriel!... ¡Si de Gabriel queda algo en ti, ten compasión de Fuensanta! (Cae sin sentido; llorando, retorciéndose, sollozando desesperadamente).

GABRIEL: ¡Pobre mujer!... ¡pobre mujer, no me comprende!... (Se pasea, mirándola de vez en cuando) (Echegaray, 1907, p. 106).

Un caso similar es el de Leoncio, de *A la orilla del mar* (encarnado no por Díaz de Mendoza sino por el entonces incipiente Emilio Thuillier), que manifiesta comportamientos cercanos a la psicopatía desde su juventud. En este caso, sin embargo, no es Thuillier quien los representa en escena, sino María Guerrero en el papel de Valentina quien lo cuenta a través de una narración indirecta:

VALENTINA: [...] Leoncio siempre estaba arrastrando una escalera para subirse a dar un beso a la monja y sacar un ojo al obispo. (Lo dice sin saber lo que dice, obedeciendo al recuerdo) [...] Sí, tiene usted razón, era muy malo, muy malo. Todo el tiempo que estuvimos juntos, no cesó de hacerme llorar. Pero a veces... era muy bueno [...] De pronto me echó al suelo de golpe, y me dijo: “Valentona” [...] Yo le miré espantada: sus valentías me daban miedo. Él me tiró del brazo y me subió a un cuarto muy grande del último piso [...] Y me dice Leoncio, luego que estuvimos arriba: “Mira, Valentona, vamos a coger un ratón, que aquí hay muchos; y le vamos a atar al rabo una carretilla de pólvora, que esta mañana compré cuatro o cinco; y le vamos a pegar fuego a la carretilla, y verás cómo se chamusca y cómo corre el ratón y qué saltos da”. Al oír yo lo del ratón y la pólvora me puse a llorar y a dar gritos y quise huir; pero ¡bueno era él! Me tapó la boca, me zamarreó de lo lindo y me gritó al oído: “¡No te vas! ¡no te vas! ¡aquí, Valentona!” Yo, dándole patadas y mordiscos y llorando con llanto ahogado, y él sujetándome con todas sus fuerzas (Echegaray, 1907, p. 29).

Mariana, en el drama homónimo, narra también de modo indirecto los malos tratos que recibió su madre a manos de su amante cuando se escaparon a Londres, que provocaron su muerte, lo que le impide casarse con Daniel, pues el maltratador resulta ser su padre. La intensidad de esta narración violenta es mayor que las de otras escenas, pues afectan no sólo a la madre sino también a una niña de ocho años: la propia Mariana, a la que el amante obliga a presenciar escenas sexuales en las que forzaba a su madre. Este momento es, pues, uno de los de mayor efecto en el drama:

Y también cuando acababa de amortajar Alvarado a mi madre con mortaja de orgía, sonaba un beso; pero aquel beso era para mí: era el que me daba mi madre, entre sollozos y lágrimas, cuando aquel hombre se la llevaba arrastras y me dejaba a solas con fermentaciones dolorosas de capullo arrojado a un pudridero (Echegaray, 1906, p. 52).

Un nuevo caso de maltrato infantil se encuentra en el primer acto de *Malas herencias*, en el que narra Blanca, la protagonista, cómo defendió a una niña de cinco años cuya madre la agredía constantemente, probablemente a causa de su

alcoholismo (Echegaray, 1902, p. 12). Y, quizá, el más violento lo narra Marcelo en *Sic vos non vobis*, antiguo negrero reformado que, fruto de la vileza y la perversión a la que le había conducido su situación (abocado a ser esclavista por su tío, pues no contaba con nadie más), hirió de gravedad a un niño, provocando la ira de su madre: “No pude contenerme: le di un puntillazo, rodó, pegó contra la cabeza en una piedra y sangre roja inundó su cara negra y su ensortijado pelambre [...] La madre se arrojó sobre mí como una [sic] tigre y clavó sus diez uñas en mi cara” (Echegaray, 1892, p. 26).

Sin embargo, en el teatro realista de Echegaray (aunque no exento de elementos neorrománticos) el maltrato psicológico cobra una importancia superior al físico. Más de la mitad de las obras presentan casos de maltrato psicológico de un personaje a otro o, llevado al límite, del conjunto de la sociedad a uno de los protagonistas. Echegaray ofrece cuatro casuísticas distintas al espectador: el maltrato psicológico de un amante a otro –este caso, probablemente, es el que reviste menor gravedad, fruto de la pasión y del dolor en la mayoría de los casos–; el de dos enemigos por envidia, celos u odio; el de un personaje superior a otro por edad, clase social, virtudes, etc., que reivindica la jerarquía; y, por último, el del conjunto de la sociedad a un protagonista que, de algún modo, se enfrenta a ella.

El primer caso aparece en tres obras: *Mariana*, *El loco Dios* y *La escalinata de un trono*; muy distintas entre sí por su estética, pero que comparten algunos asuntos y efectos dramáticos. El enfermo Gabriel anticipa sus ataques violentos del final de la obra con varios momentos de maltrato psicológico a Fuensanta (Echegaray, 1907, pp. 19-21), en los que ella no es capaz de comprender la psicología del personaje, sino que simplemente lo aduce a su falta de cariño. Son, en realidad, preludios de la violencia, pero, sobre todo, de la necesidad de Gabriel de intimidar a sus semejantes y situarse en una posición superior, que terminará elevando a la divinidad. Un matiz diferente ofrece Roger, protagonista de *La escalinata de un trono*, cuando maltrata a Teodora creyéndola infiel por haberse marchado con el Tirano (aun sin darse cuenta): “¡No se pierde (con ferocidad estúpida, maltratándola) | el sentido, cuando importa | no perderlo! Y si se acorta | el aliento, porque muerte | en la garganta el traidor | beso de un hombre fatal, | para eso te di un puñal | ¡para defender mi amor!” (Echegaray, 1903, p. 72). El amor mueve a Roger a comportarse así con Teodora, pues teme haberla perdido; muy distintos son los motivos por los que el Tirano la rebaja en el acto II, despreciándola y recurriendo al chantaje para intentar hacerla su esposa:

Estoy harto de traiciones, | y estoy harto de flaquezas | y tus honradas fierezas |
cautivan mis aficiones. | Si fueras otra mujer, | distinto fuera el camino | que si-
guiese. Yo domino (con acento duro, cruel, sarcástico) | por la fuerza. A tu Roger, |
con la primer luz del día, | juguete de la canalla, | por la más alta muralla | de Pisa
le arrojaría. (Movimiento de Teodora) | Y a la noche, ¡quién te viera | en mi sun-
tuosa morada | por el Tirano adorada | la más ilustre ramera! (Nuevo movimiento
de Teodora, que el Tirano contiene). | Pero contigo otra cosa (Cambiando de todo:
dulce, casi humilde) | quiero hacer; que no me sacio | si no viene a mi palacio |

Teodora como mi esposa (Echegaray, 1903, p. 39).

La violencia en las palabras de estas dos escenas se convierte en explícito maltrato psicológico entre dos enamorados en *Mariana*. Este es el drama en el que Echegaray desarrolló con más detalle las contradicciones internas que se producían en una mujer que al mismo tiempo amaba a un hombre en el presente (Daniel) y odiaba a otro del pasado (Alvarado). Esto le conducía a exigir de Daniel atención constante, pero, a la vez, a la necesidad de alejarlo, por lo que el resto de personajes veían en ella un coqueteo vil y perverso:

TRINIDAD: Pues mira: nuestra querida Mariana será muy virtuosa; pero ella coquetea horriblemente con Daniel.

CLARA (Riendo): ¿A eso llamas coqueteo? Di que le abrasa el fuego lento, que le atormenta sin piedad, que juega con él como el gato con el ratoncillo: le acaricia, le clava las uñas: le suelta, salta sobre él: le hace monadas y le ensangrienta. No es coqueteo: más bien parece odio, crueldad. El pobre Daniel, si no huye, o se vuelve loco o se pega un tiro (Echegaray, 1906, p. 8).

En la escena sexta de este mismo acto Mariana muestra su comportamiento con Daniel, que continúa en el acto siguiente:

MARIANA: Bueno; pues no quiero ser inhumana, ni déspota, ni cruel, ni llevar esclavos de acompañamiento: rompo la cadena y les doy libertad. (Se levanta como para marcharse).

DANIEL: No, por Dios, Mariana: no se marche usted. La cadena no puede romperse. Y aunque usted la rompiera, el esclavo la seguiría a usted hasta el fin de mundo, ¡hasta el fin de la vida!

MARIANA: Esas exageraciones me ponen nerviosa, y además, nos ponemos usted y yo en ridículo. [...]

DANIEL: Pero ¿por qué había usted de odiarme? [...]

MARIANA: [...] pues ahí está la gracia: un odio motivado es un odio melodramático: un odio sin causa es un odio artístico, refinadísimo, digno de usted y digno de mí, que somos personas de buen gusto.

DANIEL: ¿De modo que usted me odia?

MARIANA: Si usted se empeña, ¿qué he de hacer?

DANIEL: Mariana, Mariana, ¿por qué se goza usted en mi tormento? (Echegaray, 1906, p. 19)

Toda la relación entre Mariana y Daniel se desarrolla en conversaciones similares hasta que comienza a esclarecer la verdad acerca de la identidad del padre

de este. Daniel las soporta, por el amor que siente hacia Mariana y ella, en cierto sentido, disfruta de verle sufrir a su costa.

Muy distintos son los casos de violencia psicológica que Echegaray presenta en *La rencorosa* y, sobre todo, en *Mancha que limpia*; en estos casos entre dos personajes femeninos –protagonista y antagonista– en los que el interés actúa como motor principal y el odio como reacción inmediata. El primer acto de *La rencorosa* evidencia el rencor que Pilar siente hacia Julia; esta representa la frivolidad de las clases altas, aquélla un carácter altivo (como todos los creados para María Guerrero), fuerte y, en este caso, “reconcentrado” según los demás personajes. En realidad, le mueven los celos, pues ama a Bernardo, con quien Julia mantuvo en su juventud una breve relación. Ella llega a imaginarse agrediendo violentamente a Julia, para calmar su odio:

Para Julia, que tanto me hizo sufrir cuando yo era chica, ¡todo mi rencor!... Y si reñimos otra vez, ¡este látigo! ¡Así!... ¡así!... ¡así!... (Cruzando el aire). ¡Ah! ¡yo soy muy mala!... ¡ya irás viendo!... ¡Julia y Pilar!... Y Pilar... ¡chas!... ¡chas!... ¡chas!... ¡Para algo sirve tener un látigo y domar potros!” (Echegaray, 1894, p. 60).

No obstante, a los celos de Pilar se une su visceral necesidad de invertir la jerarquía que la sociedad le ha impuesto, pues su madre –hermana de la madre de Julia, aristócratas– contrajo matrimonio con un labrador, por lo que Julia llega a confundirla con una criada y no la trata como a un igual. Algo similar sucede en *El poder de la impotencia*, en la que el avaro Pantalón, versión melodramática de lo esencial del personaje de la *commedia dell’arte*, y su mujer, Encarnación, maltratan a Rafael (pintor de gran talento al que ha convertido en su contable) y a Paquita (su sobrina), explotándolos para enriquecerse.

Mancha que limpia vuelve, en cierto modo, a *Mariana*, pues su protagonista –Matilde– se divide entre el odio que siente hacia Enriqueta y la bondad de su corazón, que ni ella misma atisba. Por ello la describen como un ser que “No puede estar sin hacer daño. Cuando no es a las personas, es a los animales. Y si fuera una niña, tendría disculpa: todo niño es un salvaje en miniatura. Pero a su edad, ¡a los veintiséis años cumplidos!, no poder dominar ese espíritu de destrucción” (Echegaray, 1916, p. 7). Así trata a Enriqueta, aunque después se comprende que la situación es la inversa, el maltrato psicológico lo ejerce esta hacia Matilde con su actitud falsa y mezquina.

Leocadia y Ezequiel, de *La duda* y *El hombre negro*, respectivamente, maltratan también a los protagonistas de sendos dramas desde el silencio; pero, en estos casos, representan símbolos (la duda y la atracción del mal). Estos dramas merecen atención especial por ser los únicos en los que Echegaray pretendió acercarse conscientemente al simbolismo de Ibsen o Maeterlinck (incluso, en momentos puntuales, desde el punto de vista estético), aunque no con los mejores resultados. Los personajes que encarnan la negra duda y el hombre negro, muy similares, poco a poco se van adueñando del pensamiento de Amparo y Leonardo, aun-

que sus motivos sean, en realidad, terrenales:

LEOCADIA (Sonriendo): ¿Lo ves? No es que yo te busco, es que tú no quieres separarte de mí. Pues como tú quieras. ¡Siempre juntas! (Abrazándola). ¿Cómo negarte mis consuelos?

AMPARO: ¡No! ¡Suélteme! ¡Suélteme! (Se separan y la mira trágicamente). Yo quiero huir de usted. ¡Pero no puedo! ¡No puedo! (Toda la escena simboliza la “duda”, la negra “duda”. Amparo la rechaza; pero la duda la atrae y la domina (Echegaray, 1898b, p. 46).

EZEQUIEL: [...] Lucharás sabiendo que no vas a vencer. Te deleitarás poéticamente en tu sacrificio sabiendo que no vas a sacrificarte. Y, por último, irás al altar con Leonardo y serás su esposa. Y como él no te ama, la víctima será él. ¡Hasta que llegue un día, el del castigo de tu egoísmo, en que ante sus ojos de artista, aparezca otra mujer hermosa, y como Dios ha querido, tú lo has dicho, que se ame la nieve, la rosa, la luz, y que para la ceniza se reserven sólo las lágrimas, ese día sólo serás para Leonardo objeto de lástima si no carga molesta; acaso obstáculo odioso! (Echegaray, 1898, p. 64).

El maltrato psicológico de la sociedad como colectivo a dos personajes independientes que se rebelan por sus principios o por su libertad se pone de manifiesto en *Silencio de muerte* y en *Malas herencias*. En la primera, todos los secundarios calumnian a Angustias porque creen que mantuvo relaciones ilícitas en su juventud con un hombre, por lo que Raimundo decide defenderla ante todos (*vid. supra*). En la segunda, la sociedad se ensaña con Víctor por no haber impedido el duelo entre Marcial y Roberto, cuando debía ser él quien se hubiese batido:

ELOÍSA: Vámonos, Blanca.

PRUDENCIO: Sí... Usted no puede permanecer ni un momento más en esta casa!

BASILIO: Es verdad; todo ha concluido.

VÍCTOR: ¿Qué es lo que ha concluido? ¡Eso ella ha de decirlo! ¡Nadie más! ¿A ustedes qué les importa? ¿A la sociedad qué le importa?... ¡Yo no sufro leyes ajenas...! ¡no las sufro!... ¡sólo hay una: la que me imponga Blanca!

BASILIO: ¡Víctor, por Dios! Entre Blanca y usted hay un río de sangre. (Queriendo llevarse).

VÍCTOR: ¡Cuenta conmigo! ¡No empujarme mucho, que lo saltaré! (Blanca levanta la cabeza y se queda mirándole, loca, delirante, etc.). ¿Me miras?... ¿Es que no te doy horror?

BLANCA (A los demás): ¡Todo es horrible!... ¡Todo!... ¡Pero él... él no! (Echegaray, 1902, p. 75).

Amplio es, pues, el abanico de casos de maltrato físico y psicológico que Echegaray presentó en sus dramas de la última etapa, pues sabía que constituían uno de los efectos que más conmovían las emociones del público. La empatía, el horror o la rabia que suscitaban producían no sólo una catarsis en los espectadores sino, sobre todo, un entretenimiento mayor por su capacidad de absorción que los sencillos y anodinos argumentos de muchas comedias.

3. MUERTES VIOLENTAS

Más de la mitad de los dramas de la última época de Echegaray (y la mayoría de los anteriores) finalizan con una muerte trágica de los protagonistas o de los antagonistas. En forma de suicidio o de asesinato en partes iguales, todas sus obras se dirigen hacia el gran efecto final, en el que ponía toda la atención de la composición:

Echegaray da la mayor importancia a ese momento del drama que es la catástrofe [...]. No sería exagerado decir que, muchas veces, construye todo el drama con el único fin de preparar el desenlace, siempre sombrío y patético [...] Toda la progresión dramática conduce a ese final convulsivo que no resuelve verdaderamente la crisis porque es, al fin y al cabo, un último lance; está compuesto de la última peripecia y del mayor número de efectos. El desenlace, relativamente secundario en la tragedia, se convierte casi en la única meta del drama para José Echegaray (Samper, 2013, p. 477).

Si bien las palabras de Samper describen el conjunto de la obra de don José de manera general, me parece un análisis acertado para la mayoría de los dramas (no todos) de esta etapa, pues en ellos cobra una importancia mayor el desenlace que el desarrollo de la acción. Sin embargo, este no siempre eclipsa el resto de la obra, pues lo verdaderamente importante era el lucimiento de la actriz, por lo que la complejidad, el carácter contradictorio y los matices del personaje se convirtieron en el verdadero motor de las tramas.

De los cinco asesinatos que Echegaray puso sobre el escenario, tres debió ejecutarlos María Guerrero de manera muy similar. En *Mancha que limpia* el desenlace era necesario: Matilde mata a Enriqueta, llena de odio y rabia, clavándole un cuchillo en el cuello cuando Fernando descubre, por fin, la falsedad de esta; libera de esta manera su amor y limpia la mancha de su honor que la calumnia de Enriqueta le había provocado. El creciente odio de la obra, que progresivamente produce en el carácter de Matilde una violencia mayor no puede desembocar en otro lance que en la muerte, por lo que la acción es conducida desde el primer momento hacia ella. No obstante, no considero apropiado afirmar que toda la obra se centre en el desenlace, sino más bien en la propia evolución del personaje de

Matilde y en el misterio que se esconde detrás de su aparente frialdad y vileza.

Teresina mata a Roberto por razones similares en *La desequilibrada*, se trata del mismo perfil del antagonista en los dos casos, que impide la felicidad de los amantes a través de la manipulación, el interés y la hipocresía. En este drama, Teresina arroja al mar a Roberto, que se golpea en la cabeza con la proa del yate en el que viajaba y se ahoga. Esta muerte –que es, en definitiva, un asesinato– no cierra la obra, sino que provoca la separación de los amantes por el sentimiento de culpabilidad de la protagonista. El desenlace consiste en dicha separación y, sobre todo, la de la madre y el niño. Nuevamente domina, pues, la personalidad de Teresa sobre el argumento.

La pretensión del simbolismo en *La duda* conduce a Amparo a estrangular a Leocadia en la última escena de la obra, precisamente para liberarse de la duda que le oprime constantemente. Es este un caso distinto al anterior, pues la obra se desarrolla en torno al símbolo, no al perfil del personaje creado para María Guerrero. Una muerte, en este caso, que emula a los textos de Ibsen o Maeterlinck pero que, finalmente, encierra un efecto idéntico al de los demás dramas catalogados bajo otras denominaciones (“realistas”, “melodramáticos”, “neorrománticos”, etc.).

Los dos finales que se han asociado con mayor frecuencia al neorromanticismo de Echegaray corresponden a los asesinatos que se producen en *Mariana* y en *La escalinata de un trono*. En la primera lo protagoniza don Pablo, el personaje más anticuado del drama, el tipo del militar violento que asesina a su mujer cuando esta se declara enamorada de Daniel y firmemente dispuesta a abandonarle y a marcharse con él. Un disparo pone fin al conflicto insalvable entre pasado y presente; conflicto que también aboca a la muerte de los amantes en *La escalinata de un trono*, en este caso a manos del conjunto de la sociedad en un asesinato público. Previamente, no obstante, Roger había asesinado al traidor, Montisoló, apuñalándolo; efecto ya manido en los dramas históricos de la época y del romanticismo precedente.

El amor y la honra son, también, las dos causas principales de los suicidios con los que concluyen algunos de los dramas de estos años. Eugenio, protagonista de *Siempre en ridículo* se mata de un disparo en el corazón cuando descubre la infidelidad de Teresa y la verdadera paternidad de su hija; Roberto, en *El estigma*, se dispara también en el pecho por su sentimiento de culpabilidad al haber vendido la honra de su padre por el amor de Eugenia. El efectismo de estos dramas es prácticamente idéntico: cae el protagonista, cae la amada o surge el sentimiento de culpa, se produce un momento de gran tensión (en *El estigma* Eugenia le da un beso a Roberto y pierde el sentido) y se cierra el telón. Estos dos casos cumplen la descripción que ofrece Samper, pues la catástrofe se convierte en el centro de la obra.

En las obras que albergan algún símbolo, los suicidios funcionan como la vía de demostración de la idea principal: Leonardo, el artista de *El hombre negro* no se provoca la muerte, pero sí la incapacidad permanente al autoagredirse en los ojos y quedar ciego. Prueba, así, que su amor iba más allá del gusto por la belleza. La madre de Paquita en *El poder de la impotencia*, muy enferma, se niega a tomar su me-

dicina cuando se entera de que la boda no deseada de su hija con el anciano Remigio va a producirse; muere para impedirla y, por ello, finaliza el drama con el abrazo de los dos enamorados.

Los suicidios son, pues, en mayor medida que los asesinatos, desenlaces que ponen de manifiesto en las obras de Echegaray la importancia de la acción premeditada sobre la psicología de los personajes. Ello no quiere decir que esta no exista o carezca de importancia, pues conforme avanzaron los años hacia 1900 don José comenzó a preocuparse más por los problemas del individuo en relación con su naturaleza y con los efectos que produce la interacción con el medio social; lo que sucede, no obstante, es que mantuvo siempre los efectos que sabía predilectos del público, aunque comenzara a equivocarse, como prueban varios de los fracasos que sufrió.

He apuntado en párrafos anteriores el pretendido acercamiento de Echegaray a la dramaturgia simbolista, más concretamente a los textos de Ibsen y Maeterlinck. No cabe duda de la relación que puede establecerse entre *La duda* y *La intrusa* (y, de hecho, la obra fue parodiada en la época por los intelectuales que conocían los textos del belga) pues, ciertamente, D. José se quedó en lo superficial del personaje-símbolo (que ni siquiera aparece como tal en *La intrusa*) y no avanzó hacia lo verdaderamente importante: el clima de angustia, miedo y captación de la realidad a través de algo más que los sentidos. La estética de la violencia se erigía como uno de los principales temas del teatro europeo finisecular, y de ello dan cuenta las dramaturgias de Ibsen, Strindberg, Maeterlinck y de los escritores que rodearon el Théâtre Libre de Antoine. Obras como *Casa de muñecas*, *La danza de la muerte* o *Pelléas et Mélisande* muestran tipos de violencia distintos teatralmente (con un simbolismo más o menos estético), pero similares en la presentación del asunto, pues giran en torno a la violencia doméstica física y psicológica. Golaud mata a Pelléas por celos con un argumento similar al de los dramas de Echegaray, Nora siente la violencia psicológica a través de la anulación como mujer que su marido trata de ejercer en ella como fruto del pensamiento de su época. Sin embargo, establecer una filiación directa entre estos autores y Echegaray, además de necesitar un estudio enteramente dedicado a ello, resulta extremadamente complejo. Poco o nada tienen que ver la dramaturgia de Maeterlinck y la de Echegaray, pues su objetivo es completamente distinto: la sugestividad, la sinestesia y la importancia de los elementos visuales en las obras del escritor belga no fueron en absoluto imitadas por D. José quien, como se ha visto, se preocupaba más bien de impactar a su público con el argumento y, en última instancia, de complacerle.

Más interesante es, desde mi punto de vista, el cotejo con los textos de los dramaturgos franceses del Théâtre Libre, que desarrollaron ampliamente el tema del matrimonio, el adulterio y la violencia doméstica en sus dramas. En este sentido, debo destacar la obra de Donnay, Hervieu y Curel como dramaturgos europeos mucho más renovadores que Echegaray, pero que se mantenían en una línea de pensamiento común sobre la violencia. Sirvan como ejemplo el suicidio de la protagonista de *Le Torrent* de Donnay al sufrir el rechazo de su marido, tras conocer este

que se encuentra embarazada de su amante o, también, el personaje de Robert Fergan en *Les Tenailles* de Hervieu que, junto a la sociedad, condena a su mujer a una vida infeliz alejada del amor verdadero (a pesar de que el final de la obra aumenta la complejidad de la idea). En este sentido, me parece necesario citar *L'Énigme*, de Paul Hervieu, pues en ella se produce una interesante discusión sobre la violencia doméstica entre varios personajes, tras leer una noticia en un periódico en la que se describe el crimen cometido por un marido al conocer la infidelidad de su mujer:

VIVARCE: La brute!

GISELLE: Et cette bête de femme qui se fait égorger comme une oie!

LEONORE: Vous n'auriez pas voulu qu'elle fit, en son lieu et place, couper le cou de celui à qui elle s'était donnée?

GISELLE: Non, certes! Mais quelle rage a pu la pousser à se dénoncer elle-même?

GERARD: Un reste de loyauté, d'honnêteté [...].

RAYMOND: Ma parole! Je me demande qui, de nos femmes ou de moi, perd le sens des mots!... [...] c'est le tour à Giselle de traiter "d'individu" un mari outragé, qui recourt à son droit souverain, et dont le seul tort, selon moi, est de n'avoir pas réussi également à tuer le complice.

GISELLE: Mais ta morale n'est pas seulement abominable, elle est absurde aussi! Elle méconnaît toute proportion entre les choses. Le monstre de mari qui s'en tient à ce raisonnement: "Tu me trompes, je te tue..." est, par excellence, un monstre d'illogisme [...].

NESTE: Oui, comment oses-tu soutenir la légitimité de pareils meurtres, à notre époque, après deux mille ans de christianisme, quand il y a la séparation, et, à la rigueur, le divorce, et encore le pardon, et surtout... l'esprit!... (Hervieu, 1906, p. 191-193).

Este diálogo resume, en buena medida, el pensamiento acerca de la violencia doméstica a finales del XIX, asunto que dio lugar a multitud de obras que se asocian con estéticas teatrales diversas. Formaba parte, pues, del imaginario colectivo común presente en otros dramaturgos españoles, como Galdós (analizado por Sobejano ya en 1976) que contraponía personajes tradicionalistas y liberales muchas veces caracterizados desde una perspectiva claramente maniquea. Echegaray se mantuvo en la línea temática del resto de autores europeos del momento, pero con una práctica dramática diferente a ellos, más cercana formalmente (no tanto desde el punto de vista del contenido) al teatro de mediados del siglo XIX y a la reducción del drama romántico en el melodrama burgués.

¿Puede concluirse, entonces, que la violencia en estos dramas de Echegaray ponga de manifiesto unas prácticas trasnochadas y cómodas para un dramaturgo que buscaba sólo el aplauso del público? Ciertamente, no. La variedad de moldes y

de asuntos bajo los que aparecen escenas violentas engloban preocupaciones por la psicología de los personajes, por los nuevos conflictos en los que se centraban el naturalismo y el simbolismo teatrales y, sobre todo, un firme deseo de hacer crecer a María Guerrero (y, después, a Fernando Díaz de Mendoza) con personajes que, al mismo tiempo, complacieran al público, les condujesen al éxito y les aportaran matices dramáticos distintos. Ni la carrera de Echegaray se vio completamente condicionada por los actores ni fue fruto de preocupaciones estéticas complejas; fue, sencillamente, una combinación del cariño personal y de la curiosidad por tantearse como antiguo y como moderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

- Echegaray, J. (1891). *Siempre en ridículo*. Madrid: José Rodríguez.
- (1891b). *Un crítico incipiente*. Madrid: Florencio Fiscowich.
- (1892). *Sic vos non vobis*. Madrid: Florencio Fiscowich.
- (1893). *A la orilla del mar*. Madrid: José Rodríguez.
- (1894). *La rencorosa*. Madrid: José Rodríguez.
- (1897). *El poder de la impotencia*. Madrid: Florencio Fiscowich.
- (1897b). *La calumnia por castigo*. Madrid: Sucesores de Rodríguez y Odriózola.
- (1898). *El hombre negro*. Madrid: Velasco.
- (1898b). *La duda*. Madrid: Velasco.
- (1899). *Silencio de muerte*. Madrid: Velasco.
- (1902). *Malas herencias*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1903). *La escalinata de un trono*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1904). *La desequilibrada*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1906). *Mariana*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1907). *El loco Dios*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1914). *El estigma*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (1916). *Mancha que limpia*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- (2007). "Discurso sobre la crítica y el arte literario". En A. L. Pujante y L. Campillo (coord.). *Shakespeare en España: textos 1764-1916*. Murcia-Granada: Universidad de Murcia-Universidad de Granada.

Bibliografía secundaria

- ÁVILA ARELLANO, J. (2000). "María Guerrero, teatro naturalista y precinema español (1892-1894)". En F. Sevilla Arroyo y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 4, 271-280.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, J. L. (2008). "Cronología de María Guerrero en los 80 años de la muerte de un mito". *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, 23, mayo. Recuperado de http://www.la-ratonera.net/numero23/n23_guerrero.html.
- FALERO FOLGOSO, F. J. (1999). "Positivismo y estética en la segunda mitad del siglo XIX en España. La teoría del arte de José Echegaray". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 30, 287-293.
- FORNIELES ALCARAZ, J. (1989). *Trayectoria de un intelectual de la Restauración: José Echegaray*. Almería: Confederación Española de Cajas de Ahorro Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería.
- GALLEGO Y BURÍN, A. (1917). *Echegaray. Su obra dramática*. Granada: Paulino V. Traveset (transcripción de conferencia).
- HERNÁNDEZ, L. (1987). *El teatro de José Echegaray: un enigma crítico*. Michigan: University Microfilms International (facsimil).
- HERVIEU, P. (1906). *Le Réveil. L'Énigme*. París: Alphonse Lemerre.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, M. I. (1981). *Lenguaje dramático y lenguaje retórico (Echegaray, Cano, Sellés y Dicenta)*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones del seminario de crítica literaria.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1949). *José Echegaray (El madrileño tres veces famoso). Su vida, su obra, su ambiente*. Madrid: Sáez.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1996). "Moratín y el naturalismo teatral de la Restauración". En J. Checa Beltrá y J. Álvarez Barrientos (coords.), *El siglo que llaman ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: CSIC, 635-642.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. y J. Ávila Arellano (1987). *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*. Madrid: CSIC.
- NEVITT, L. (2013). *Theater and Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- SAMPER, E. (2005). "Orden y desorden en el teatro burgués finisecular. La herencia de la "alta comedia" en la obra de José Echegaray". En S. Salaün y M. Salgues (coords.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos.
- SAMPER, E. (2013). "El melodrama español bajo la Restauración: la obra edificante de José Echegaray". En M. A. Semilla Durán (coord.), *Variaciones sobre el melodrama*. Madrid: Casa de Cartón, 459-490.
- SÁNCHEZ ESTEVAN, I. (1946). *María Guerrero*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil.
- SOBEJANO, G. (1976). "Echegaray, Galdós y el melodrama". *Anales Galdosianos*, 11, 91-115.

EL TEATRO DE GRISELDA GAMBARO EN LOS 60: LA IDENTIDAD MUTILADA DE SUS VÍCTIMAS

YOLANDA ORTIZ PADILLA

Universidad de Almería

Resumen: El teatro de Griselda Gambaro elabora un conflicto específico que funciona como eje principal de la acción: la relación que se establece entre víctima y victimario. El presente artículo se aproxima al personaje de la víctima en la producción dramática de Gambaro durante los años sesenta: *Las paredes* (1966), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968). Presentaremos, en primer lugar, los rasgos inherentes de dicho personaje-víctima que lo muestran sobre el escenario como un antihéroe, para explicar después el efecto que el programa de torturas del victimario –el des-

pojamiento, la atribución de cualidades monstruosas y la imposición del fingimiento– tiene sobre su identidad. En tal análisis, atenderemos a los procedimientos teatrales de los que se sirve la autora para construir esta realidad literaria, como por ejemplo el “conflicto estático” o la “causalidad indirecta”. Por último, plantaremos cómo el carácter paradigmático de estas piezas propone posibilidades interpretativas que no se limitan al tiempo y al espacio en el que fueron creadas.

Palabras clave: Teatro argentino, Griselda Gambaro, violencia, tortura, víctima.



Abstrac: Griselda Gambaro's plays establish a conflict as the main axis of the action: the relationship between a victim and a persecutor. This article studies the character of the victim in Gambaro's dramatic productions in the sixties: *Las paredes* (1966), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967) and *El campo* (1968). Firstly, the article introduces the features of those victim-characters that depict them as anti-heroes on the stage. Afterwards, it explains the effects of the persecutors' torture programme –privation,

attribution of monstrous qualities and imposition of pretence— on the victims' identities. In that analysis, special attention will be paid to the theatrical procedures used by the author to build up her literary world, procedures such as 'the static conflict' and 'the indirect chance'. Finally, the article focuses on how these plays open up possibilities for their interpretation beyond their original time and place.

Keywords: Argentinian theatre, Griselda Gambaro, violence, torture, victim.

Finalmente percibimos que lo único que hemos hecho son variaciones sobre el mismo tema. Hay algunos que me preocupan desde siempre, sólo que los voy manejando de otra manera: el abuso del poder, la relación entre víctima y victimario, el miedo. Pienso que son temas constantes en mi obra (Gambaro, en Roster, 1989, p. 43).

Estas palabras de Griselda Gambaro nos indican que el abuso de poder, y la violencia que de este se deriva, será un tema fundamental en su producción dramática. Dicha violencia –en todas sus versiones: crueldad, miedo, tortura– aparecerá sobre el escenario, unas veces de forma soterrada, otras de manera completamente explícita, pero nunca como abstracción, sino concretada siempre en la carne de los personajes. Tal representación de la violencia se deriva tanto de la concepción teatral de esta dramaturga argentina como de su mirada sobre la realidad: "Lo terrible es que el poder o la crueldad no son abstracciones, están encarnados, es decir hay seres humanos que son crueles, que tienen autoridad desmedida. Hay seres humanos que ejercen poder dictatorial" (Gambaro, 1983, p. 30). Este deseo de concreción de la autora, que impide al espectador obviar la mano humana que ejecuta los actos violentos, vincula a Griselda Gambaro con el posicionamiento teatral de Harold Pinter. El dramaturgo británico afirma que nunca empezó una obra a partir de una idea abstracta, ni ideó sus personajes como representación alegórica alguna y advierte que la tendencia a la cómoda interpretación simbólica esconde, a menudo, el deseo de evitar un perturbador reconocimiento:

Cuando un personaje no puede ser cómodamente definido o comprendido en términos familiares, la tendencia es la de encaramarlo en un estante simbólico, fuera

de toda posibilidad de daño. Una vez allí, se puede hablar de él, pero no es necesario vivir con él (Pinter, 2005, p. 10).

Para construir de forma dramática este tema fundamental, el abuso de poder, Gambaro elabora un conflicto específico que funcionará como eje principal de la acción en muchas de sus obras: la relación que se establece entre víctima y victimario. En ella, el dominador ejerce un poder arbitrario, despótico y cruel sobre la víctima, personaje débil y abúlico que se niega a aceptar su situación y a luchar contra ella; convirtiéndose así, por su falta de lucidez, en cómplice silencioso de su verdugo (Morales, 2005, p. 448). Víctima y victimario aceptarán su rol hasta el final de la pieza, hasta sus últimas consecuencias que es, en la mayoría de los casos, la muerte.

Oswaldo Pellettieri (2003, p. 259) afirma que Griselda Gambaro crea cada personaje situándose cerca de él, para advertir así todas sus contradicciones. Su apuesta teatral obliga a que el espectador y el crítico asuman también esa posición que les impedirá rehuir del reconocimiento que víctima y victimario le producen. Siguiendo esta propuesta, en el presente artículo nos aproximaremos al personaje de la víctima para explicar el efecto que el programa de torturas del victimario tiene sobre su identidad. Para ello, limitaremos nuestro estudio al análisis de la dramaturgia de la autora en los años sesenta, nos referimos a su primera producción dramática, formada por los siguientes títulos: *Las paredes* (1963), estrenada en 1966; *El desatino* (1965); *Los siameses* (1965), estrenada en 1967, y *El campo* (1968).

PRESENTACIÓN DE LAS VÍCTIMAS: LAS REGLAS DEL JUEGO

Pellettieri ha señalado que el personaje de la víctima en el primer teatro de Griselda Gambaro está dotado de todos los atributos del antihéroe: “El personaje-víctima, transgredía su carácter de héroe [...] Gambaro proponía un “héroe desaparecido”, empequeñecido, traspasado por la ironía, en su pobre papel de mediador frente a los reclamos contrapuestos de los personajes victimarios” (Pellettieri, 2003: 359).

El rol de las víctimas es desempeñado, entonces, por personajes débiles e inseguros, criaturas que carecen de iniciativa y que, al comienzo de la obra, despiertan la compasión de un espectador, que percibe su pequeñez desde el mismo momento en el que aparecen sobre el escenario: “[...] de aspecto tímido y bondadoso” (Gambaro, 1979, p. 9) es el Joven de *Las paredes* que, al abrirse el telón, espera dócilmente sentado, tras su secuestro. A Ignacio, cuando el público lo ve por primera vez en *Los siameses*, “le falta el diente del medio y tiene la cara amoratada” (Gambaro, 1979, p. 122). Alfonso, la víctima de *El desatino*, representa el fracaso

so y la frustración del antihéroe: Lily, su amada esposa por la que vive obsesionado, ni tan siquiera recuerda su nombre –“Lo aprendí para ti, Rodolfo” (Gambaro, 1990, p. 94)– y se negará a acostarse con él. Ahora bien, como veremos, esta piedad inicial hacia las víctimas irá desapareciendo a medida que avanzan cada una de estas piezas, al comprobar el público que estos personajes no alzan la voz ni se resisten a su subordinación humillante.

Estas víctimas, dotadas de los atributos del antihéroe, entran en un universo nuevo y con ellas el espectador, que se pliega a su mirada. Estos personajes llegan a escena desde una prehistoria realista: el Joven de *Las paredes*, por ejemplo, era un oficinista gris y Martín, una de las víctimas¹ en la obra *El campo*, un contable que vivía con sus hermanos. Pero esta vida normal del personaje-víctima vira al comenzar la obra; este giro que modificará su situación inicial puede estar producido, bien, con su propio consentimiento –Martín llega voluntariamente a *El campo*–; bien, por la autoridad despótica del victimario –el Joven de *Las paredes* es obligado a entrar en “la habitación”– o, bien, por un acontecimiento casual –Alfonso, la víctima de *El desatino*, ha introducido el pie en el artefacto, por descuido–. Este hecho le concede al personaje-víctima, frente al personaje-victimario, instalado en el presente inmutable de su perversión, cierto margen para la evolución y el cambio –dentro de su camino de degradación hacia la muerte– y con él, cierto espesor y humanidad. Sin embargo, ni en Ignacio, que parece captado en el momento crítico de una lucha fratricida que siempre existió en *Los siameses*; ni en Emma, que entra en escena ya aniquilada por *El campo*, se produce ese cambio de su situación inicial, ya que estas víctimas no “son arrojadas” (Pellettieri, 2003: 360) a una realidad nueva y terrible, sino que ya la sufren cuando se abre el telón, tal y como nos lo muestra el deterioro de sus cuerpos.

En este universo nuevo, realidad teatral creada por Gambaro, se ha eliminado el movimiento escénico, pues la abulia de los dominados, su pasividad e incapacidad para modificar su situación, da lugar un “conflicto estático”² en el que la

¹ Emma es la víctima de la obra *El campo*, pero Martín, que entra en escena como «personaje embrague» (Pellettieri, 2003, p. 331) –«personaje testigo», según la denominación de Tschudi (1974, p. 91)– sufrirá una evolución-mutilación que lo convertirá, finalmente, en una víctima más como Emma.

² Resulta paradójico unir el sustantivo conflicto con el adjetivo estático, ya que la palabra conflicto lleva implícita la idea de movimiento. En la siguiente cita Patris Pavis (2005, p. 90) explica cómo se origina el conflicto en una pieza teatral:

El conflicto dramático resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma situación [...]. Hay conflicto cuando un sujeto (sea cual sea su naturaleza exacta), al perseguir un determinado objeto [...], se ve «enfrentado» en su empresa por otro sujeto (un personaje, un obstáculo psicológico o moral). Esta oposición se traduce entonces en un combate (Pavis, 2005, p. 90).

Según las palabras del teórico francés el conflicto teatral se produce por un choque de intereses que provoca acciones y reacciones en los personajes. Ahora bien, como indica Howard (1995, p.

acción no avanza. El espectador presencia una intensificación progresiva de la degradación de la víctima y de la violencia que sobre ella ejerce el victimario, produciéndose ambas sobre situaciones casi repetidas. En consecuencia, el público experimenta un *in crescendo* de su angustia ante la reiterada pasividad de la víctima. Esta estrategia teatral, por un lado, confluye con ciertos procedimientos empleados por el teatro del absurdo europeo, tal y como ha señalado Lilian Tschudi (1974); por otro lado, y quizás sea esta la perspectiva que más nos interesa, es el resultado estético del profundo contacto de nuestra autora con una realidad áspera y caótica, pues como bien señaló Harold Pinter “cuanto más aguda es la experiencia, menos articulada es su expresión” (2005, p. 10).

Junto al citado “conflicto estático”, una segunda regla rige el universo teatral de Gambaro en los años sesenta, nos referimos a la transgresión del principio de necesidad y con él de la progresión lógica causa-efecto, que provoca que una suerte de causalidad indirecta domine los actos de sus personajes. En nuestra opinión, esta decisión teatral no es cuestión baladí, pues esconde una intencionalidad clara. Nuestra dramaturga decide deliberadamente omitir las causas de la violencia que se despliega sobre el escenario, lo despoja así de todo vestigio de racionalidad o coherencia y lo hace, consideramos, por tres razones: en primer lugar, porque este procedimiento teatral consigue que la amenaza bajo la que viven las víctimas sea más cruel, ya que están dominadas por el miedo a lo innominado. En segundo lugar, porque se niega a concederle al espectador una sola justificación o explicación para la violencia. Y, en tercer lugar, porque es su manera de colocar al público ante la contradicción desnuda de su momento histórico, una realidad objetiva llena de crímenes absurdos e injustificables. En un teatro en el que no existen las causas del terror que aparece en escena, ni el espectador, ni los personajes-víctima encuentran asidero que los consuele. Estas cuatro piezas de Gambaro escenifican la atrocidad y comunican lo incommunicable como incommunicable, constituyendo, en palabras de Diana Taylor, una “etapa de violencia desnuda, que explora los efectos de la crisis social, tocando los temas de la violencia y la persecución” (1989, p. 14).

LAS VÍCTIMAS: PASIVIDAD, SUMISION Y CONCESIONES

En los textos de Gambaro no existe piedad para las víctimas, apuntábamos al comienzo de este artículo, ya que como afirma Stella Maris “el texto no permite

226), para que la acción avance, para que sea posible este movimiento escénico, es necesario que exista en los personajes una «voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos específicos y comprensibles». Las palabras de Howard Lawson nos conducen a la siguiente reflexión: si el conflicto dramático presupone el ejercicio de la voluntad consciente en los personajes, el «conflicto estático» se produce porque el autor teatral decide quebrar la voluntad de dichos personajes.

lágrimas para los personajes que son cómplices de su propia victimización” (1989, p. 25). Recordemos que estamos ante un antihéroe, cuya falta de voluntad lo hace incapaz de “asumir la propia vida activamente” (Maris, 1989, p. 29), siendo la aceptación pasiva un rasgo esencial de su carácter. Alfonso, en la primera escena de *El desatino*, le pide a su madre que llame urgentemente a su amigo Luis para que éste le alcance las herramientas necesarias para quitarse el artefacto del pie, que ella se niega a acercarle. Ante tan lógico requerimiento ella contesta: “¡Basta, Alfonso! Los apuros los guardas en el bolsillo. ¡Qué ocurrencia! (*Sale. Alfonso se acurruca nuevamente sobre el borde de la cama. Paciente, se pasa la sábana sobre los hombros y así cubierto, espera, adormilándose. [...]*)” (Gambaro, 1990, p. 66). Pero, como vemos, a la crueldad absurda de su verdugo, Alfonso responde “paciente” y “adormilándose”. Por su parte, Ignacio, en *Los siameses*, cuando entra finalmente en su casa, exhausto tras haber recibido una paliza y haber pasado la noche al raso frente a la puerta cerrada de su casa, se encuentra con que este le ha quitado los colchones a las camas, en una sutil tortura, propia de la dramaturgia gambariana, que la víctima aceptará sin rechistar:

Ignacio: Trae los colchones.

Lorenzo (*negando con la cabeza*): Se ventilan (*Ignacio se pone de pie*) Tampoco voy a buscarlos. Los até con un alambre. No quiero chinches.

(*Ignacio se dirige a una de las camas y se acuesta sobre el elástico [...]*) (Gambaro, 1979, p. 123).

Estos ejemplos nos muestran que existe, en términos del modelo actancial, una postergación constante del accionar del sujeto, que recibe actancias de su oponente mayor y de oponentes menores —el victimario y sus ayudantes—, reclamamos que constituyen pruebas que debe sortear y ante las cuales siempre fracasará o estas se acabarán diluyendo a causa de su inactividad (Pellettieri 2003, p. 349). Por esta razón, afirmábamos en párrafos anteriores que en la realidad teatral que construye Gambaro existe un “conflicto estático” o, como afirma Peter Roster, un “teatro de situaciones” (1989, p. 44).

Esta naturaleza abúlica del personaje-víctima lo sitúa en un peligroso estado de sumisión, como podemos ver en la escena de *El desatino* en la que Alfonso, en una irremisible pérdida de su dignidad, le dice a su esposa Lily, que se niega a acostarse con él: “Me quedará encogido en cualquier rincón, a los pies de la cama. ¿Me dejarás?” (Gambaro, 1990, p. 95).

Las víctimas de estas primeras piezas de Gambaro soportarán un trato injusto e inhumano, aceptándolo en silencio y sin rebelarse: “Gracias. Todos son muy buenos aquí” (Gambaro, 1990, p. 21), responderá, prudente y educado, el Joven de *Las paredes* a las agresiones del victimario. La “buena educación” se convierte en estos cuatro textos, por un lado, en la estrategia utilizada por el victimario —culto y refinado, por lo general, y, por ende, más escalofriante— para torturar a su víctima y que esta consienta el abuso, confiando ciegamente en esa apariencia quebrada y,

por otro lado, y este es el caso de nuestro Joven de *Las paredes*, en el refugio de una víctima pusilánime. Con este uso de la cortesía como máscara, Gambaro pone en tela de juicio aquello que es socialmente aceptado como lo correcto y lo verdadero; atraviesa las buenas apariencias minadas y corruptas, vislumbrando la realidad que se esconde tras ellas.

Existen dos obras de Gambaro que, aunque no corresponden al periodo aquí analizado, guardan sin duda una intensa conexión con el teatro que nuestra autora escribe en los años sesenta; nos referimos a *El despojamiento* (1974) y a *Decir sí* (1981). “Ser dócil”, “no arriesgarse” (Gambaro, 2003, p. 179) es lo esencial, dirá la protagonista de *El despojamiento* (1974); palabras que coinciden con la decisión del Joven en *Las paredes*: “prefiero no alterar el ritmo de las cosas” (Gambaro, 1979, p. 22). Este antihéroe está, a su vez, muy vinculado con el Hombre de *Decir sí* (1981), pues ambos personajes mueren al final de la pieza, a causa del sadismo de sus victimarios, pero también de su estúpida condescendencia. Estas dos víctimas son, no solo abúlicas y pasivas, sino también pusilánimes e indecisas. Por eso, en sus innumerables concesiones, asienten, consienten y agradecen al amo con palabras inseguras que se les enredan en la boca; se dicen y se desdicen tratando de acomodarse siempre a la voluntad del victimario. Por ejemplo, al principio de la obra el Ujier le dirá al Joven “se ha llegado hasta nosotros” (Gambaro, 1990, p. 11), a lo que él responde “Me han traído” (Gambaro, 1979, p. 11), para afirmar más adelante “Perdóneme. No sé por qué me han traído, (*rectifica*) me he llegado hasta aquí” (Gambaro, 1979, p. 15).

También en Ignacio encontramos que sus palabras y sus actos están subyugados a las exigencias del verdugo, pese a ser la única víctima que, en esta primera dramaturgia de Gambaro, se permite ciertos accesos de rebeldía. Pero en el siguiente fragmento podemos comprobar cómo la fugaz insubordinación de Ignacio se transforma rápidamente en sumisión:

(Lorenzo [...] se acuesta al lado de Ignacio)

Ignacio (*con fastidio*): ¿Qué haces? ¿No tienes tu cama?

Lorenzo: Me gusta sentirme acompañado. Es horrible dormir en el suelo, solo como un perro. Dormir, no, padecer insomnio.

Ignacio: Me hubieras abierto la puerta, cretino. ¡Vete a tu cama! (*Lorenzo no contesta, simula dormir. Ignacio, suavemente*) Lorenzo, ¿estás dormido? (*Con cuidado, empieza a empujarlo hacia el borde de la cama para arrojarlo al suelo. Pero Lorenzo no está dormido. Cuando está a punto de caer, sujeta la mano de Ignacio y con un envión lo arroja al suelo*).

Lorenzo: ¿Querías tirarme?

Ignacio: No.

Lorenzo ¿Qué dices? ¿Tienes una papa en la boca? No se entiende nada. (*Se sienta en la cama*) Pasé mala noche. Dormí en el suelo. Lo sabías, ¿no? [...] Te oí roncar.

Ignacio (*casi disculpándose*): Tengo el sueño fácil (Gambaro, 1979, pp. 123-124).

En suma, podemos afirmar que esta pasividad y sumisión llena de concesiones condenan a las víctimas de la dramaturgia gambariana a la pérdida indigna de su propia libertad y, en todos los casos menos en *El campo*, a la muerte física. Quizás el ejemplo más representativo sea el del Joven de *Las paredes*, como ha señalado Peter Roster:

La situación se desarrolla alrededor de una serie de concesiones que hace el joven y que lo llevan al final, cuando por fin le dejan la puerta abierta, a sencillamente quedarse allí, lo cual señala la pérdida total de su libertad a la vez que la anulación de su propia voluntad y como consecuencia, la resignación a la muerte [...] Él se queda despojado ya de todo, tanto física como espiritualmente. Lo que queda es un ser vacío, víctima y cómplice de su propia derrota [...] la concesión cotidiana que lo lleva a la pérdida indigna de su libre determinación o a la muerte (Roster, 1989, pp. 44-45).

Gambaro crea en esta pieza una grotesca escena final: el Joven, tras recibir la noticia de que las paredes caerán sobre él, aplastándolo —“Ujier: La novedad es la siguiente: a media noche, caerán las paredes sobre usted” (Gambaro, 1979, p. 54)—, espera dócilmente la muerte:

Ujier [...] Venga, siéntese acá. (*Le acerca una silla, el joven se sienta dócilmente. El ujier, con repentina inspiración, le pone la muñeca entre los brazos. Lo contempla risueño*) Así, sea usted bueno y espere. El domingo irá al campo, recuérdelo. Quédese tranquilo, no se mueva. Espere, espere, espere...

(*Diciendo esto, sale, suave, furtivamente, la misma expresión divertida y risueña. La puerta queda abierta. El joven mira hacia la puerta, luego, con obediente determinación, muy rígido, la muñeca entre los brazos, los ojos increíble y estúpidamente abiertos, espera*) (Gambaro, 1979, pp. 58).

En estos cuatro textos de Gambaro comprobamos que el peligro que acecha a la víctima, no reside ya únicamente en el victimario, sino en su propia persona, en su silenciosa aceptación que la hace cómplice de su degradación, “de esta manera la víctima ayuda a perpetuar el sistema opresivo y funciona como doble del agresor” (Messinger, 1989, p. 55).

Estas últimas palabras de Sandra Messinger se cargarán de sentido en los personajes de Alfonso de *El desatino*, pero, sobre todo, en el de Emma de *El campo*, que no sólo son el doble de su opresor porque su pasividad los hace copartícipes de su propia aniquilación; sino también, porque ambos serán dominados y, a su vez, dominadores, imitando las estrategias de sus victimarios con otros personajes. Alfonso insultará y despreciará constantemente los gestos amables del Muchacho

que es, en suma, un personaje que está fuera del terrorífico mecanismo basado en victimizar y ser victimizado y que, por tanto, desde su lógica extrateatral, tratará de ayudar constantemente a Alfonso: “(Con mucho cuidado, casi con ternura, levanta a Alfonso, lo sostiene entre los brazos. Visiblemente Alfonso le hunde el codo en las costillas para apartarse del contacto)” (Gambaro, 1990, p. 89). Emma es un personaje enajenado, pero no ha perdido totalmente el anclaje en la realidad: su miedo y su instinto de supervivencia la mantienen atada a sus circunstancias, deformada y deshumanizada. Emma es un animal asustado. Su terror la hace egoísta, mentirosa y despiadada, hasta el punto de utilizar a Martín para sobrevivir. Es una víctima que comienza a adquirir las características del victimario, y por eso participa ya de su duplicidad, de su ambigüedad. Emma se ha convertido en la ayudante de Franco, no sólo para aniquilarse, sino también para salvarse a costa de aniquilar al otro:

Emma (*se acerca a Franco y habla con apresuramiento servil y como si Martín no estuviera presente*): Quiere irse. Yo no lo ofendí. Se lo juro. Es muy atrabiliario. Conversábamos amablemente y... y de pronto, ¡me salió con eso! Yo... yo traté de ser simpática, pero es muy raro... (*Procura convencerlo ingenua.*) Franco, es muy raro...

Franco (*sonríe*): ¡No puede ser! ¡Qué se va a ir!

Emma (*idem*): Sí, sí, me dijo eso.

Franco (*frío*): Convéncalo de lo contrario.

[...]

Emma (*se rasca. Un silencio. Es evidente que las palabras de Franco le llegan un segundo después de pronunciadas. Sonríe artificialmente. A Martín*): Mañana doy un concierto. Asistirá un grupo de amigos, muy selecto. Tiene que quedarse. (*Procura llamarle la atención sujetándole la manga del saco y sacudiéndola hacia ella de una manera extraña. Al mismo tiempo, ruega con una sociabilidad amanerada*) Quédese, querido amigo... (Gambaro, 1990: 179-180)

Ahora bien, consideramos oportuno incluir una excepción a la afirmación con la comenzábamos este epígrafe, pues el espectador posiblemente sí podría sentir piedad hacia este personaje que entra a escena ya anulado y mutilado. Gambaro evita toda agresión explícita hacia Emma, pero el público percibe en su miedo las torturas a las que ha sido sometida, en escenas de soterrada y efectiva violencia: “Franco, que ha estado jugueteando con el látigo, lo levanta y golpea fuertemente contra el piso, siempre en el otro extremo de la escena. Emma lanza un alarido, como si hubiera recibido el golpe” (Gambaro, 1990: 184). La sumisión en Emma no es fruto de su falta de voluntad, sino la única respuesta posible para sobrevivir.

LAS VÍCTIMAS: AUTOENGAÑO

Analizamos, a continuación, otro de los rasgos que definen a las víctimas gambarianas, que, junto a su abulia y su ineptitud, las sitúa en la órbita del antihéroe; nos referimos a su autoengaño. Las víctimas de las cuatro obras analizadas poseen una limitada y relativa percepción de la realidad, hecho que las mantiene encerradas en un “sueño autónomo” (Pellettieri, 2003, p. 360), desvinculado de la situación que las envuelve. Incapaces como son de aceptar su horrible realidad, optan por el refugio de la ficción, como vemos claramente ejemplificado en *Las paredes*: el Joven afirma, ante los escalofriantes gritos de las habitaciones colindantes, “Gritan por vicio. No hay por qué inquietarse. El Funcionario me lo explicó” (Gambaro, 1979, p. 55). Clarificadoras son a este respecto estas palabras de Diana Taylor:

Una de las ironías que aparece constantemente a lo largo de la obra de Gambaro es que sus víctimas protagonizan dramas de persecución que no consiguen reconocer como propios. Se inventan explicaciones y su lenguaje, sin conexión alguna con lo que vemos en escena, parece pertenecer a otras tramas. Incapaces de desvelar las causas de la agresión que amenaza con su exterminio, los protagonistas emplean casi toda su energía en autoconvencerse de que no existe tal agresión o de que se encontrará una solución razonable. Esta respuesta pasiva e irrealista a un peligro patente los deja en una situación indefensa y, en última instancia, mortal (Taylor, 1989, p. 12).

Para Lilian Tschudi (1974, p. 93), este modo de actuar de las víctimas –no ver lo evidente– es un rasgo propio del teatro del absurdo europeo, pero es interesante apuntar que si bien es cierto que este procedimiento lo encontramos en el teatro del absurdo, no es menos cierto que este es un rasgo muy común entre los personajes de la dramaturgia argentina, sirvan como ejemplo Stefano, de la obra homónima de Armando Discepolo; la Sirvienta de *Trescientos millones* (1932) de Roberto Arlt; o Raúl, el personaje de *Nuestro fin de semana* (1964), de Roberto Cossa, autor coetáneo a Gambaro, que militaba en el llamado realismo reflexivo. Tal recurrencia se debe, en opinión de Roberto Cossa, al referente que comparten todas estas obras, ya que estima que esta limitada percepción de la realidad es propia de la idiosincrasia argentina:

El argentino como un ser humano que está atrapado en una irrealidad y en una especie de decadencia sin salida que lo va a hacer girar y repetir siempre sus mismas reacciones históricas. Es decir, si vemos nosotros todo desde el treinta para adelante, todo es como si fuera una espiral que se vuelve a lo mismo (Cossa, citado en Magnarelli, 1987, p. 134).

Este autoengaño llevará a las víctimas a considerar como confiables a personajes no confiables (Pellettieri, 2003, p. 349). Ahora bien, esta peligrosa confusión no es fruto únicamente del “sueño autónomo” (Pellettieri, 2003, p. 360) de las víctimas, sino que se debe también a que en estas cuatro piezas los victimarios transgreden el “gestus” (Pavis, 2005, p. 226) asociado a su rol; es decir, los torturadores poseen el rostro de ciertas figuras sacralizadas por la sociedad: la madre, el amigo, el hermano y los agentes del orden. Gambaro utiliza así la potencia del teatro para cuestionar la realidad epidérmica en la que confían sus víctimas. El Joven de *Las paredes* cree en el rol que su educación ha establecido como confiable: “Llevarse mi reloj, ¿para qué? ¡Me lo hubiera pedido! (*Casi gritado*) ¡Es un Funcionario, no un cualquiera!” (Gambaro, 1979, p. 51). Alfonso, instalado en la irrealidad, no es consciente del trato cruel –a veces sutil, a veces explícito– que recibe de su madre y de su amigo Luis y, por eso, continúa confiando en el rol que poseen: “No te mortifiques mamá, mamita” (Gambaro, 1990, p. 70), le dirá a su victimario. Frente a esta actitud respecto a aquellos que lo maltratan, las acotaciones nos lo describen como “molesto”, “seco”, “malhumorado”, “fastidiado”, “violento” y “hosco” (Gambaro, 1990, p. 77-91) ante el dulce trato del Muchacho. Por su parte, Ignacio –la víctima de *Los siameses*– percibe, en ocasiones, las agresiones de Lorenzo, aunque rápidamente vuelve a dejarse enredar por la ambigüedad de sus palabras:

Lorenzo: [...] Me alegro por tu felicidad

Ignacio (*Lo mira en silencio, luego, conmovido*): ¿Cambiaste?

Lorenzo (*sincero*): Sí, sí. Cambié.

Ignacio (*ríe*): Lorenzo quien sabe... ¡la mando al cuerno! (Gambaro, 1979, p. 145)

Gambaro problematiza, profundiza y lleva al extremo en Emma las características de la víctima. En ella el autoengaño se transforma en fingimiento, su “sueño autónomo” desvinculado de la realidad queda encarnado en escena por las múltiples personalidades ficticias que sustenta. Cuenta de ello da Gracia Morales en un artículo dedicado a los personajes femeninos de la dramaturgia gambariana:

Emma, en tanto que personaje, posee una doble existencia irreconciliable y traumática: para el público y para el protagonista, Martín, es (aunque nunca se nos diga explícitamente) una prisionera en un campo de concentración; pero ella misma nunca reconoce esa realidad, comportándose como si fuera una gran dama, una famosa pianista, atendida por criados y vestida con elegantes trajes (Morales, 2007, p. 152).

Esta doble existencia –realidad y apariencia– de la víctima de *El campo* se hace evidente desde su entrada a escena, como podemos apreciar en la acotación:

Casi inmediatamente, se abre la puerta de la izquierda y empujada con violencia, virtualmente arrojada sobre la escena, entra Emma. Se queda inmóvil, con un as-

pecto entre asustado y defensivo, al lado de la puerta. Es una mujer joven, con la cabeza rapada. Viste un camisón de burda tela gris. Tiene una herida violácea en la palma de la mano derecha. Está descalza. Martín se vuelve y la mira. Ella se endereza y sonríe. Hace un visible esfuerzo, como si empezara a actuar, y avanza con un ademán de bienvenida. Sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto. Son los gestos, actitudes, de una mujer que luciera un vestido de fiesta. La voz es mundana hasta el amaneramiento, salvo oportunidades en las que la voz se desnuda y corresponde angustiosa, desoladamente, a su aspecto (Gambaro, 1990, p. 173).

La ambigüedad, que en el resto de las obras analizadas conforma sólo al personaje victimario, aparecerá en Emma, fruto de su continuo fingimiento, de su quebrada representación dentro de la representación. La teatralidad explícita de este personaje es la que lo separa del resto de las víctimas, es su rasgo específico: *“Se frota las manos, disimuladamente al principio y luego, con una necesidad creciente, se rasca las manos, lo brazos, todo el cuerpo. Al mismo tiempo, sonríe y continúa hablado con una fingida alegría social, amanerada”* (Gambaro, 1990, p. 174).

Ya apuntábamos en páginas anteriores que Emma no es un personaje totalmente enajenado, sino que mantiene aún cierto anclaje en la realidad, razón por la que creemos que su autoengaño y fingimiento son conscientes: finge para salvarse y finge para evadirse; aunque ambos caminos sean, finalmente, un callejón sin salida. Como veremos más adelante, dentro del programa de torturas de Franco –victimario de *El campo*– está la de obligar a Emma a asumir una personalidad que no es la suya; su verdugo es a su vez el director de su representación dentro de la representación. Emma, presa del miedo, obedece para salvarse, sin darse cuenta de que sus concesiones solo la hacen cómplice de su esclavitud.

Pero quizás nos interese más en este apartado la segunda razón por la que Emma mantiene esta personalidad ficticia, pues lo hace como medio que le permite evadirse de su realidad y no hacer frente al abuso del que está siendo objeto. Los personajes que Emma representa en escena –*femme fatale*, gran señora, famosa pianista– elogian continuamente a su verdugo, negando su crueldad: “¡Qué amor!” (Gambaro, 1990, p. 47), le dirá, “él, que se desvela, que me atiende como a la niña de sus ojos” (Gambaro, 1990, p. 97). Pero, frente al resto de las víctimas, en las que el público percibe que, totalmente ajenos a su circunstancia, aman –Alfonso e Ignacio– o respetan –el Joven– sinceramente a su opresor, en Emma los elogios dedicados a Franco son mecánicos y aprendidos, fruto del miedo. Esta es la razón por la que sus palabras –su autoengaño– no nos parecen una respuesta “absurda”, sino lo que Emma considera como la única salida posible para evitar el dolor.

Emma elogia a su verdugo y rechaza la ayuda de Martín que, como “personaje testigo” (Tschudi, 1974, p. 90), le expone uno a uno los rasgos que conforman su realidad teatral; rasgos que ella niega sistemáticamente para poder permanecer instalada en la apariencia:

Martín. ¿Le pegan? ¿Le pega ese hijo de...? ¡Tiene la manía del uniforme!

Emma. ¡Cállese! [...]

Martín. Sí, está destrozada. ¿Pero por qué? ¿Quién la rapó? (*Como si no entendiera*) ¡Ahora!

Emma (*Áspera*): Tengo el pelo corto. Por las pelucas. Necesito cambiar de peinado en cada concierto. Es más práctico. Una peluca y listo.

Martín. ¿Y esto? (*Le toca la ropa*) ¿Y los zapatos? ¿Y esos dientes?

Emma (*se cubre la boca. Muy cursi*): ¡Grosero! (Gambaro, 1990, p. 177).

Pero, como bien señala Gracia Morales, este continuo autoengaño funciona finalmente “como una forma de encarcelación pues, al no permitirle nunca aceptar que ve lo que de verdad ve o que siente lo que de verdad siente, mantiene anulada su capacidad de lucha” (Morales, 2007, p. 152). El autoengaño la desvincula de la realidad como al resto de las víctimas; estas porque parecen no verla, ella porque prefiere ocultarse tras un disfraz, pero en ambos casos el resultado es unos personajes incapaces de enfrentarse a su torturador, como lo indican las palabras de Evelyn Picón Garfield:

[...] las víctimas de *El campo* y de otros dramas de Gambaro no se vengan de sus verdugos. Padecen una crueldad arraigada en la duplicidad de una bondad dañina, una crueldad lenta, insinuante y persistente a todo nivel dramático. Es la mutilación del individuo secuestrado y desprovisto de libertad de movimiento y de voluntad de venganza activa” (Picón, 1980, p. 100).

LAS VÍCTIMAS: IDENTIDAD MUTILADA

Como señalamos en párrafos anteriores, el personaje-víctima entra en escena como un antihéroe, con su pequeñez e “incompletitud”³ a cuestas. La falta de voluntad que le impide “asumir su vida activamente” (Maris, 1989, p. 29) es una característica intrínseca de este personaje. Pero, junto a este rasgo que lo configura, debemos tener en cuenta que su identidad es continuamente mutilada por el victimario. Anular la identidad de la víctima es una parte esencial del programa de torturas del dominador que pretende degradar al dominado hasta su completa aniquilación. “La mutilación de las formas de vida” (Hallie, en Roster, 1989, p. 59) supone un acto de crueldad sutil y eficaz, ya que consigue tanto la impotencia de la víctima individual para afirmarse a sí misma, como toda posible humanidad por parte del victimario, que logra hacer de ella un simple objeto. Reveladoras y estreme-

³ La profesora Gracia Morales denomina a las víctimas gambarianas como «personajes defectuosos», aludiendo así a la citada incompletitud de las mismas (Morales, 2005, p. 447-456).

cedoras son las palabras con las que Primo Levi —el número 174517 del campo de exterminio de Auschwitz— nos describe esta mutilación de la identidad en su libro *Si esto es un hombre* (1958):

Imaginaos ahora un hombre a quien, además de a sus personas amadas, se le quiten la casa, las costumbres, la ropa, todo, literalmente todo, lo que posee: será un hombre vacío, reducido al sufrimiento y a la necesidad, falto de dignidad y de juicio, porque quien lo ha perdido todo fácilmente le sucede perderse a sí mismo; hasta tal punto que se podrá decidir sin remordimiento su vida o su muerte prescindiendo de cualquier sentimiento de afinidad humana (Levi, 2002, p. 40).

En las cuatro obras analizadas en este artículo, el victimario mutila la identidad de sus víctimas, despojándolas física y psicológicamente de todo aquello que las constituye, atribuyéndoles las cualidades monstruosas de las que él participa y obligándolas al fingimiento. En las páginas que siguen detallaremos este programa de torturas que Gambaro pone sobre el escenario.

1. El despojamiento

“Despojamiento” es una palabra clave en la dramaturgia de Griselda Gambaro, hasta tal punto que dará título, como ya hemos visto, a una de sus piezas breves estrenada en 1974. En las cuatro obras analizadas en este estudio se produce un *despojamiento material* de la víctima. Un ejemplo lo encontramos en cómo el Ujier y el Funcionario —opresor doble de *Las paredes*— le roban al Joven su reloj y su dinero, informándolo también de que se le han requisado todas las pertenencias que este tenía en su cuarto de pensión. El personaje queda así borrado dentro y fuera del escenario, en su vida teatral y extrateatral. Uno de los objetivos de Lorenzo —el hermano fratricida de *Los siameses*— es usurparle las propiedades y el espacio que ocupa a Ignacio: echarlo de casa, quedarse con todo. Por esta razón, este personaje-victimario repetirá a lo largo la obra expresiones tales como “La casa es mía, los colchones son míos. Alquilaré esta pieza y viviré de las rentas” (Gambaro, 1979, p. 140). En *El campo*, Emma entra a escena completamente desposeída, no solo de lo que pudo tener en su vida anterior, sino también de aquello que compete a su cuerpo: le rapan el pelo y le usurpan sus ropas, obligándola a llevar un “camisión de burda tela gris”⁴ (Gambaro, 1990, p. 173).

⁴ Consideramos que las siguientes palabras de Primo Levi expresan esa sensación de despojamiento absoluto que Griselda Gambaro nos transmite en Emma:

En un instante de intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo. Más bajo no pude llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. No tenemos nada nuestro: nos han quitado la ropa, los zapatos, hasta los cabellos, si hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían (Levi, 2002, p. 39).

También existe en estos textos teatrales un *despojamiento físico* de la víctima; es decir, el victimario irá despojando, literalmente, a la víctima de su vida, mediante la tortura que él o sus ayudantes ejercen sobre su cuerpo. Este *despojamiento físico* dará lugar a escenas de violencia explícita sobre el escenario, aunque esta no sea la más frecuente en nuestra autora, que prefiere mostrar en escena la tortura sutil de crueldad soterrada. Esta mutilación física en escena la encontramos, por ejemplo, en *La paredes*, cuando el Ujier propicia una paliza al Joven:

Ujier (*con un empujón, lo arroja al suelo*): Más cuidado, jovencito. ¿O se tragó el cuento de que sale mañana? (*Le revisa los bolsillos, da vuelta de arriba abajo las ropas de la cama*) ¡No lo tiene! ¡Ni que lo hubiera hecho adrede! ¡Vaya idiota! ¡Se lo hizo robar!

Joven (*se incorpora*): Me lo hice...

Ujier (*furioso y desolado a la vez*): ¡No repita! ¡Idiota! ¡Es usted un idiota! No pude negarlo. ¡Qué mala suerte! Tratarlo con tantos bemoles para esto. ¡Qué insaciable, maldito sea! ¿Para qué quiere él tantos relojes? ¡Nunca me puedo quedar con nada!

Joven: ¿Quién es él? ¿Qué dice usted?

Ujier (*se abalanza furioso hacia el joven*): ¿No lo sabe? ¡Idiota! ¡Idiota! (*Le pega*) ¡Lo mataría por idiota! (Gambaro, 1979, p. 45).

Una escena similar encontramos en *Los siameses*, cuando El Sonriente y El Gangoso –los dos policías que actúan como ayudantes del personaje-victimario Lorenzo– propician una paliza a Ignacio:

Lorenzo (*gritando*): ¡Maldito idiota! ¡Déjame solo! ¡Déjame solo! (*Logra separarse mientras Ignacio rueda por el piso debajo de los policías que golpean, El Sonriente con la sonrisa más exasperada a medida que aumenta su entusiasmo, El Gangoso ganguea cada vez más frenéticamente. Al mismo tiempo, se escuchan los gritos de Ignacio. [...]*) (Gambaro, 1979, p. 137).

No olvidemos que la mutilación física en Ignacio se hace visible desde su primera aparición sobre el escenario, pues, como ya señalamos, la acotación nos indica que “le falta el diente del medio y tiene la cara amoratada” (Gambaro, 1979: 122). También ejemplifican este *despojamiento* las torturas físicas que Luis –el amigo-verdugo de *El desatino*– inflige sobre el cuerpo de Alfonso:

Luis: [...] (*Saca un cigarrillo, lo enciende. Da una bocanada y se acerca a Alfonso, que sonríe con temor, le aproxima el extremo encendido a los ojos*)

Alfonso (*sonriendo asustado*): ¿Qué vas a hacer? (*Luis, lentamente, le acerca más el cigarrillo a los ojos. Alfonso, anhelante, tirándose hacia atrás*) ¡No, Luis! ¡Por favor!

Luis (*riendo*): No te quemó, Alfonso. Hasta las pestañas solamente. Sé hombre, Alfonso.

Alfonso (*con temor, intentando reírse*): Sí, sí soy hombre. Sé que no vas a quemarme, pero... (*Lanza un alarido*)

Luis (*plácido y sorprendido*): ¿Te quemé?

Alfonso (*con la mano sobre el ojo*): Me quemaste, sí. ¿Por qué tendrás esas manías? (Gambaro, 1990, p. 71).

O la violencia ejercida contra Martín por los SS, en la grotesca escena del concierto de Emma, cuando este personaje, que evoluciona de testigo a víctima, trata de ayudar a “su compañera” en *El campo*:

Los SS se acercan a Martín, uno le rasca la mejilla con un dedo. Martín le aparta la mano de un manotón, pero entonces los otros tres lo rodean y el cuarto SS se le acerca con las dos manos tendidas y le arrastra la uñas por el rostro. Cuando las aparta, Martín tiene el rostro ensangrentado. Todo esto se ha ejecutado casi tíername, sin violencia. (Gambaro, 1990, p. 190).

Y en último lugar, citamos el *despojamiento psicológico* al que es sometida la víctima, procedimiento crucial para la anulación de su identidad, para convertirla completamente en un “desaparecido”. El Ujier y el Funcionario no permitirán nunca que el Joven se identifique, atribuyéndole arbitrariamente distintos nombres – “¿Usted no se llama Ruperto de Hentzau o Hentcau?” (Gambaro, 1979, p. 17)–, pues poco les interesa quién es cuando lo que pretenden es que no sea. Lorenzo afirma que es imposible distinguir entre sus acciones y las de Ignacio, pues ambos son idénticos. El victimario de *Los siameses* trata de romper así la frontera que separa el “yo” del “otro”, sin darse cuenta de que en esta aniquilación de la diferencia anula la identidad de su víctima, pero él mismo quedará también anulado. Y en este contexto, cobra sentido y alcanza una dimensión simbólica el deseo de Lorenzo: quitarle la sonrisa a Ignacio, poseerla.

Lorenzo (*apoya el rostro sobre la mesa y comienza a llorar*): No quise... hacerte mal... Sólo... pensé... en la casa. Me gusta esta casa. Me gusta... (*Levanta la cabeza, sonrío*) la forma en que ríes. Por eso te hago perradas, para que te rías lo menos posible. Cada vez... que ríes, me quitas algo, lo que no es mío. ¿Y por qué? ¿Por qué yo me río así? (*sonríe con una mueca forzada*) ¡No me gusta! (*Con desaliento*) Deseo tu forma de reír... y... y no hay caso. No lo consigo, Ignacio... (Gambaro, 1979, p. 142)

Emma, en *El campo*, está reducida a una condición numérica que la saca del mundo para convertirla en prisionera de un campo de concentración. Ella ya es solo una marca y esta apelación abstracta, nos dirá Peter Roster (1989: 59), “elimina las

diferencias individuales y, por lo tanto, niega a la persona, la deforma, hasta bestializarla”:

Martín: Está marcada.

Emma: Mi padre. Tenía miedo de que me perdiera. Me gustaba irme detrás de los paraguas. Veía pasar a alguien con un paraguas e iba detrás. Los días de lluvia eran terribles, me buscaban a los gritos por la calle, sentían miedo por mí, una criatura, algo que debía crecer, una mano que crece, una comprensión que se agranda. Había que esperar todo esto, ¿cómo no iban a tener miedo?

Martín. (*Le acaricia el brazo con tristeza.*) Está marcada.

Emma. ¡Le digo que no! ¡Para la buena suerte! Cuatro sietes y un tres. Tóqueme si quiere. [...]. (Gambaro, 1990, p. 179).

Esta es la razón por la cual Emma es incapaz de recordar su propio nombre o de retener otro que no sea el de Franco, su torturador. Esta víctima cosificada, despojada de todo vestigio de su identidad desde que entra en el escenario por primera vez, no puede conocer al “otro”, porque eso implicaría reconocerse en el “otro” (Giordano, 1989: 55).

Martín: ¿Cómo se llama?

Emma: ¿Yo?

Martín: Sí.

Emma: ¿Usted Franco, no?

Martín: No. ¡Martín!

Emma: Sí, sí (Gambaro, 1990, p. 206).

2. El victimario atribuye a la víctima sus cualidades monstruosas

Gambaro efectúa un juego irónico con respecto al concepto del monstruo y añade una dimensión aún más cruel e irónica [...] los monstruos-opresores [...] hacen un esfuerzo por crear la idea de que el otro ser humano, su víctima, es el monstruo, y consecuentemente puede ser tratado de una manera deshumanizada [...] La manipulación llega al punto de convertirlo en un ser tan pasivo que no puede moverse ni comprender su situación trágica. Terminamos por considerarlo un monstruo literal –una aberración–, ya que no es nada más que un pobre robot que sigue las órdenes de sus opresores aunque en ello le vaya la vida (Messinger, 1989, p. 55).

Como nos indican las palabras de Sandra Messinger, el victimario revierte

sobre su víctima sus propios rasgos, tratando de convencerla de que es realmente ella quien posee el papel de victimario. Esta estrategia formaría parte de su programa de torturas destinado a mutilar la identidad de su víctima, una identidad que, como explicábamos al comienzo, se caracteriza por su debilidad, su inseguridad y su abulia. Es por eso por lo que la víctima, confundida, acepta las atribuciones del victimario sin enfrentarse a él, con absurda condescendencia. Esta relación entre la víctima y el victimario la podemos observar en el siguiente fragmento de *El desatino*, en el que observamos cómo la madre –rol que esconde al opresor en esta pieza– atribuye a Alfonso sus rasgos infames:

Madre: Venga conmigo, Luis. Le he servido el café con leche en el comedor. Tómelo conmigo. Estoy siempre sola. ¿Para qué una pone hijos al mundo? Para que hagan su vida y la dejen sola.

Alfonso: Mamá, no digas eso. Eres tú la que no quieres que permanezca a tu lado. Me echas siempre a la calle.

Madre: ¿Cuándo? Por temor al complejo de Edipo. Por eso. Pero tú no te haces rogar: ¡agarras siempre la calle! Y luego... ¡siempre con esa Lily! (*Lacrimosa*) ¡Siempre con ella! Te sorbió el seso, Alfonso. ¿Y yo? ¿Soy un trapo, yo?

Alfonso: No te mortifiques, mamá, mamita (Gambaro, 1990, p. 69-70).

Messinger señala en su trabajo el ejemplo concreto de *Los siameses*, pieza en la que el espectador solo visualiza en escena los actos monstruosos de Lorenzo, personaje-victimario que emplea su palabra para afirmar constantemente que Ignacio, la víctima, es en realidad el monstruo:

Lorenzo actúa como creador de una obra dramática en la cual Ignacio es el malo, el culpable, el que comete malas acciones en contra de la sociedad. Nunca sabe el espectador qué crímenes cometió Ignacio, ya que son sólo las palabras de Lorenzo las que le inculpan y le delatan a la policía. Según Lorenzo, Ignacio parece ser un monstruo que debe ser eliminado, pero el público ignora si Ignacio ha hecho algo que puede ser identificado con lo monstruoso. Son las acciones de Lorenzo, en cambio, las que sí merecen esta descripción (Messinger, 1989, p. 55-56).

Pero Lorenzo no solo le imputa sus crímenes a Ignacio, sino que también le atribuye sus propios defectos físicos, lo insulta y menosprecia como una forma de enaltecerse: “¡Ignacio, el pobre Ignacio, con sus piernas de goma!” (Gambaro, 1979, p. 119), “¡Es tan torpe!” (Gambaro, 1979, p. 117), “Es casi un analfabeto” (Gambaro, 1979, p. 118). También en la obra *Las paredes* encontramos ejemplos de este procedimiento para mutilar la identidad de la víctima, el Ujier y el Funcionario profieren todo tipo de acusaciones absurdas contra el Joven, le imputan ser un mentiroso, un ladrón, un ingrato, un violento e, incluso, padecer una enfermedad venérea. Veamos un ejemplo:

Joven: El ujier me pidió prestado el reloj.

Funcionario: ¡Vaya descaró! ¿Por eso le pegó usted?

Joven: No, él me pegó a mí.

Funcionario: Había entendido lo contrario.

Joven: No, observe usted, mi ojo.

Funcionario: Está negro. ¿Y por qué le pegó al ujier? (Gambaro, 1979, p. 47).

Debemos señalar que hay un rasgo común en todos los casos: cuando el victimario atribuye a la víctima sus cualidades monstruosas, miente abiertamente; la arbitrariedad de sus acusaciones deja a la víctima indefensa y al público desconcertado ante el mecanismo absurdo del poder que Gambaro desvela sobre el escenario.

3. El victimario obliga a su víctima a asumir una personalidad que no es la suya

Posiblemente sea Emma, la víctima de *El campo*, el único personaje que nos permita ejemplificar este último procedimiento de mutilación, pues este supone un paso más en el “programa de torturas” aplicable solo a quien, como ella, ya está aniquilado. “Franco, el personaje/verdugo de este texto, le impone constantemente, como una obligación, una actitud teatral e incongruente, y para conseguirlo mezcla en su trato con ella la amabilidad y la amenaza implícita” (Morales, 2007, p. 151). Muestra de ello es este fragmento del texto que citamos a continuación:

Franco: ¿Qué le pasa que se mueve tanto?

Emma (*A la pregunta se inmoviliza*): ¿Yo?

Franco: Usted, sí, ¿qué le pasa?

Emma: ¿A mí? (*Mira a Franco con aprensión cada vez más creciente. Con voz blanca, inmóvil*) No me pasa nada. Estoy bien de salud.

Franco: ¿Qué tiene en la mano, una herida?

Emma (*Esconde la mano*): No.

Franco: Vi sangre. Muéstreme.

Emma (*Rígida, mirando al frente, le tiende la mano izquierda*): Ninguna herida, sana.

Franco (*Frío*): La otra.

Emma (*Después de un momento, tiende la otra mano. Franco se inclina, a distancia, y la observa en silencio, sin tomarla. Emma, como en posición de firme, y*

asustada): Ninguna herida, sana. Estoy bien de salud. (*La voz empieza a temblarle*) El... señor puede decirlo. Soy apta para todo trabajo. Acarrear piedras, baldes, limpiar... retretes, cavar...

Franco (*Sigue mirando por un momento, se endereza y quiebra la tensión*): ¿Qué dice, querida... (*Una pausa, divertido.*) marquesa? ¿Qué trabajo podrían hacer sus manos, sus queridas manos, sino el que hacen? (*Le toma las manos y se las besa. Pero el gesto pierde poco a poco el aire amable y adquiere un carácter de sujeción*) (Gambaro, 1990, p. 181).

Es interesante precisar que Emma no solo finge porque la obligue su victimario, sino también porque esta ficción es la única posibilidad que tiene el personaje de evadirse de su dolorosa realidad, aunque emplee para ello la vía del autoengaño. Podemos añadir, además, una tercera razón por la que Emma asume una identidad que no es la suya y es, simplemente, porque la suya ha sido aniquilada. A veces atisbamos en los intersticios del texto la necesidad que posee este “ser indeterminado” de encontrar “un sello, una marca o algún elemento de reiteración que de algún modo le dé un punto de referencia y de relativa permanencia dentro de la compleja cadena de significantes fracturados y disociados en que se ve inmersa” (Giordano, 1989: 55). Emma necesita ser, por lo que recurre a personalidades fingidas; estas, que en un primer momento fueron una imposición o una forma de evasión, se convirtieron finalmente en el disfraz que viste un hueco. Esta última idea se hace evidente en la parte final de la obra, en la que Emma, pese a estar libre en casa de Martín, continúa manteniendo uno de sus múltiples personajes:

Emma: ¡Espere! Primero debo desempacar. Ayúdeme. (*Amanerada*) No, me arreglo sola. Usted no es mi doncella. Mi secretario se encargó de las valijas. Hace rato que no tenía una valija en la mano. (*La acaricia*) Quizás... mezcló todo. Los tapados y... los frascos de perfume y... las partituras... y... (Gambaro, 1990, p. 207)

Imagen desoladora esta, ya que sitúa al espectador frente a un ser anulado para el que ya no existe la reinserción. Pero, de repente, Gambaro, en una magistral muestra de dominio dramático, decide concederle al espectador y al personaje un soplo de esperanza. Son los breves instantes en los que, por primera vez en la obra, habla Emma, no la Emma-marca –automatizada, cosificada, prisionera–, no la Emma que finge ser una gran señora, no la Emma presa del miedo; sino una Emma en la que adivinamos la que fue en el pasado, antes de que su identidad fuera mutilada:

Emma. (*Conmovida, con una tímida espontaneidad que no ha tenido nunca.*) No. Gracias. (*Martín la mira, sonríe. Emma, en la misma forma.*) Tiró lo cuadernos al suelo. (*Se inclina y coge uno. Martín se inclina también y lo recoge. Los acomoda nuevamente sobre la mesa*) Manchó el forro con tinta. La maestra

va a rezongar... (*Cambian una breve y triste sonrisa*) (Gambaro, 1990, p. 209).

Esta breve humanización de Emma multiplicará la crueldad de la escena final: un funcionario, ayudante del victimario, entra en la casa de Martín para ponerle su marca. *El campo* ha penetrado en el hogar, no dejando ya lugar para la esperanza. Pocos años después, resultaría escalofriante comprobar cómo la realidad del llamado Proceso de Reorganización Nacional⁵ superaba con creces esta ficción teatral, instalando el terror en la vida cotidiana de los argentinos y eliminando todo lugar seguro.

Para concluir este artículo, queremos señalar que este conflicto básico, con el que Gambaro desenmascara la mecánica del poder sobre el escenario, ha sido considerado por la crítica como “paradigma de la crisis” (Taylor, 1989, p. 14), “situación ejemplificadora” (Maris, 1989, p. 27) o “forma de existencia arquetípica” (Castelví de Moor, 1986, p. 251). Tales denominaciones le conceden al eje principal del teatro de Gambaro una dimensión universal que le permitirá ser “metáfora descarnada” (Castelví de Moor, 1986, p. 251) del terror que existe fuera del escenario.

Esta dimensión ha sido la que tradicionalmente le ha otorgado la crítica a la primera producción teatral de nuestra dramaturga, considerándola una autora cosmopolita que representaba más lo ajeno que lo propiamente argentino. Ahora bien, si es cierto que Griselda Gambaro logra encarnar un conflicto esencial que posee una potencia simbólica que acoge interpretaciones que van más allá del tiempo y del espacio en el que se creó, pudiendo situar el terror que se denuncia en sus piezas tanto en la Europa de la Segunda Guerra Mundial, como en nuestra cruel realidad inmediata; no es menos cierto que no sería válida una lectura que

⁵ Perón regresa a la Argentina en 1972, después de 17 años de exilio, y gana las elecciones junto a su mujer María Estela Martínez en 1973, pero muere un año después y el gobierno queda en manos de María Estela. Será este un periodo de caos político, social y económico, en medio del cual crece el poder de «La Alianza Anticomunista Argentina» (conocida como *La Triple A*) que, junto a las Fuerzas Armadas y con el beneplácito del gobierno, inicia una dura represión antisubversiva por la que numerosos intelectuales deberán abandonar el país, amenazados de muerte. Este será un clima favorable para que el día 24 de marzo de 1976 se produzca el golpe de estado del General Videla, autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional», que disuelve el Congreso e inicia una de las más cruentas dictaduras de América Latina, que tendrá su fin en 1983 (Anzorena, 1998; Avellaneda, 1986). Así nos describe Azor el mecanismo del terror de la dictadura:

El Proceso de Reorganización Nacional que se impuso en marzo de 1976 a través de una escalada represiva estatal y paraestatal, inauguró la sistematicidad del crimen y su justificación discursiva, barrió con cualquier precedente de cálculo sobre su persistencia y convicción metodológica para el asesinato personal, innovó una categoría jurídica, «el desaparecido», e implantó un régimen cuyos alcances no formaban parte de la memoria colectiva (Azor, 1994, p. 101).

desvinculara el primer teatro de Gambaro de la realidad argentina que lo nutre. Y no nos referimos solo al carácter premonitorio que le otorgó Kive Staiff al afirmar que *El campo* fue “como suelen ser algunas pocas grandes obras de arte, una profecía” (1992, p. 228), ya que esta dramaturga prefigura en 1967 “la Argentina monstruosa que asomaría pocos años más tarde, con la ordalías del régimen militar de 1976” (Staiff, 1992, p. 228); sino a que es posible considerar su teatro como una lúcida mirada sobre la violencia que ya estaba presente, aunque de forma menos explícita, en la Argentina de los años sesenta. Así pues, mientras en dramaturgos como Roberto Cossa es necesario recordar que la interpretación nacionalista olvida su valor universal; en el teatro que Griselda Gambaro escribe en los sesenta es necesario, quizás, no olvidar su argentinidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZORENA, O. (1998). *Tiempos de violencia y utopía. Del golpe de Onganía (1966) al golpe de Videla (1976)*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional
- AVELLANEDA, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- CASTELVÍ De MOOR, M. (1986). El teatro de Griselda Gambaro: Vanguardismo y cultura argentina. En Saúl Yurkievich, *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, 247-255. Madrid: Editorial Alambra.
- GAMBARO, G. (1979). *Teatro: Las paredes. El Desatino. Los siameses*. Barcelona: Editorial Argonauta.
- (1983). Griselda Gambaro: La difícil perfección. En *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*, 21-37. Ottawa: GirolGooks.
- (1990). *Teatro 4. Las paredes, El desatino, Los siameses, El campo y Nada que ver*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2003). *Teatro 3. Viaje de invierno, Sólo un aspecto, La gracia, El miedo, Decir sí, Antígona furiosa y otras piezas breves*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GIORDANO, E. A. (1989). Ambigüedad y alteridad del sujeto dramático en *El campo* de Griselda Gambaro. *Alba de América*, 12-13, 47-59.
- HOWARD, J. (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*, Alejandro Alonso (trad.) Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- LEVI, P. (2002). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores
- MAGNARELLI, S. (1987). Roberto Cossa habla del teatro. *Latin American Theatre*, 20: 2 (Spring 1987), 133-138
- MARIS, S. (1989). La ‘comedia humana’ según Gambaro. En Nora Mazziotti, *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, 25-40. Buenos Aires: Puntosur.

- MESSINGER, S. (1989). La dinámica del monstruo en las obras dramáticas de Griselda Gambaro. En Diana Taylor, *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre: Griselda Gambaro y José Triana*, 53-64. Ottawa: Girol Book.
- MORALES, G. (2005). Estrategias visuales en la dramaturgia de Griselda Gambaro: los personajes "defectuosos" en sus obras de los años sesenta y setenta. En VV.AA., *Actas V Congreso internacional de la AEELH. La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, 447-456. A Coruña: Universidade da Coruña.
- (2007). De la enajenación a la furia: locura y transgresión en los personajes femeninos de Griselda Gambaro. En *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, 145-157. Carnières-Morlanwelz (Belgique): Lansman.
- PAVIS, P. (2005). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- PELLETTIERI, O. (2003). Microsistema de la segunda modernidad (1960-1976). Subfase de Ruptura y polémica. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad 1949-1976*, 233-451. Buenos Aires: Galerna.
- PICÓN, E. (1980). Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El campo* de Griselda Gambaro. *Latin American Theatre Review*, 13: 2, 95-101.
- PINTER, H. (2005). Escribir para teatro. En *Fiesta de cumpleaños, La habitación, Un leve dolor, El Blanco y Negro, El examen*, 7-16. Buenos Aires: Losada.
- ROSTER, P. (1989). Griselda Gambaro: de la voz pasiva al verbo activo. En Diana Taylor, *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre: Griselda Gambaro y José Triana*, 43-52. Ottawa: Girol Book,
- STAIFF, K. (1992). El campo de Griselda Gambaro: Una profecía perturbadora. En Gerardo Fernández, *Teatro Argentino Contemporáneo. Antología*, 223-228. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- TAYLOR, D. (1989). Paradigmas de crisis: La Obra Dramática de Griselda Gambaro. En Diana Taylor, *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre: Griselda Gambaro y José Triana*, 10-28. Ottawa: Girol Book.
- TSCHUDI, L. (1974). *Teatro argentino actual (1960-1972)*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro editor.

**LAS DOS SE HACEN CON SANGRE:
LA VIOLENCIA REPETIDA EN *TODOS LOS GATOS SON PARDOS*,
DE CARLOS FUENTES**

VÍCTOR MANUEL SANCHIS AMAT

Universidad de Alicante

Resumen: El artículo aborda, en primer lugar, la recepción del convulso año de 1968 en el teatro mexicano contemporáneo. Los acontecimientos del 2 de octubre en la Plaza de Tlatelolco motivaron una reflexión identitaria que asimilaba una constante de reiteración de la violencia en la historia mexicana que inaugura Octavio Paz en *Postdata*, ensayo que apostilla *El laberinto de la Soledad*. A

partir de la noción de traslación referencial que plantea Daniel Meyran, analizamos en esta línea la pieza teatral de Carlos Fuentes *Todos los gatos son pardos* (o *Ceremonia del alba*) en la que el trágico 1968 se reinterpreta a luz de los personajes que protagonizaron la conquista de México en el siglo XVI.

Palabras clave: Tlatelolco, 1968, Carlos Fuentes, Teatro, violencia.

Abstract: Firstly, this article deals with the reception of the tumultuous 1968 in the contemporary Mexican theatre. The events which took place on the 2nd of October in Tlatelolco Square led to reflection on identity which assimilated a continuous repetition of violence in Mexican history that was unveiled by Octavio Paz in *Postdata*, essay annotated to *El Laberinto de la Soledad*. From the notion

of “referential transference” laid out by Daniel Meyran, we can analyze the play *Todos los Gatos son Pardos* (or *Ceremonia del Alba*) by Carlos Fuentes, in which the turbulent 1968 is reinterpreted in the view of the characters who were involved in the Mexican Conquest during the 16th Century.

Keywords: Tlatelolco, 1968, Carlos Fuentes, Theatre, Violence.



LA HISTORIA REPETIDA: REINTERPRETACIONES DE LA HISTORIA EN LA RECEPCIÓN LITERARIA DEL 68 EN MÉXICO

Ha pasado ya medio siglo desde aquel año axial de 1968. Aquel año en el que, como en la canción, todo lo que se soñaba, se cubrió de telarañas. La esperanza generada en la América Latina por la entrada de los Barbudos en La Habana en enero de 1959 había dado alas a los movimientos que venían demandando una mayor justicia social en un territorio recorrido por la inestabilidad política, por los desmanes económicos y las desigualdades sociales. No obstante, durante la década de los sesenta distintos golpes de fuerza fueron descomponiendo todo atisbo de contagio revolucionario. Martin Luther King, John F. Kennedy, Ernesto Che Guevara, Salvador Allende o los jóvenes de Tlatelolco fueron los mártires públicos de una historia enmarcada en las pugnas por la hegemonía del poder mundial, pero escrita en las calles de diferentes capitales por jóvenes anónimos con pancartas que pedían un mundo mejor, frente a jóvenes con fusiles y entrenamiento militar que se encargaron de acometer al enemigo y dejar paso a un capitalismo en ciernes que todavía hoy devora nuestro día a día. Para la historia mexicana, 1968 supuso un hito fundamental para entender los derroteros de la sociedad, para recuperar con impulso un debate identitario irresuelto y complejo, que a la postre significó un antes y un después para la conformación de los movimientos culturales de las últimas décadas. El movimiento estudiantil consiguió poner en jaque a un gobierno dedicado a cualquier precio al desarrollo faraónico de una ciudad espantosa (Monsivais, 2008). Octubre de 1968 había de ser el momento culminante, la presentación al mundo de un México postrevolucionario moderno y próspero ante los ojos de millones de espectadores que prestarían atención a los primeros Juegos Olímpicos celebrados en América Latina. Octubre de 1968 había de ser el mes de los nueve récords mundiales en el atletismo olímpico, el mes del salto de Bob Beamon. Sin embargo, en octubre de 1968, dos semanas antes de la ceremonia inaugural, la represión gubernamental llegó hasta niveles insospechados incluso para unos jóvenes que llevaban años enfrentados a la violencia policial y judicial del estado. Los francotiradores apostados en las azoteas del edificio Chihuahua dispararon a los asistentes reunidos en asamblea en la Plaza de las Tres Culturas, en la demarcación de Tlatelolco, junto a las ruinas mexicas y al convento donde alguna vez estuvo el Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco. Más de trescientas muertes acalladas por unas instituciones que prefirieron la ignominia y que escribieron uno de los capítulos más crueles de la dramática historia latinoamericana de los años sesenta y setenta (Cerón, 2012).

Evidentemente, Tlatelolco se convirtió en anatema para vertebrar en el arte mexicano una corriente cultural de época, cuyas formas literarias principales, heredando algunas de las conquistas formales de las vanguardias, tornaron los ojos al desarrollo urbano de las grandes ciudades latinoamericanas y a la convulsa problemática política y social que azotaba a todo el continente. Tlatelolco ha inundado

la literatura mexicana desde distintas coordenadas políticas, generacionales, históricas y se ha filtrado en todos los géneros, narrativa, ensayo, teatro, poesía, cine, pintura, música (Sanchis 2015a). La recepción literaria del 68, pese a su heterogeneidad, tiene una experiencia común: la de la revelación de las verdades ocultadas por el oficialismo político, la de poner voz a los vencidos y sombras a los verdugos.

Una de las primeras interpretaciones sobre el significado de los acontecimientos la ofreció Octavio Paz en varios textos inmediatamente posteriores a la tragedia del 2 de octubre. Como sabemos, Paz trabajaba para el gobierno en calidad de embajador en la India durante 1968, y después de los disparos pidió inmediatamente poner su cargo en disponibilidad para abandonar sus funciones. El 7 de octubre de 1968, aún desde Nueva Delhi, Paz escribe a la Coordinación del Programa cultural de la XIX Olimpiada, desde donde se había cursado una invitación al poeta para participar en el Encuentro Mundial de Poetas. En la carta, Paz se disculpa por haber declinado anteriormente la oferta y adjunta un poema escrito tras los recientes acontecimientos:

Intermitencias del oeste (3)
(México: Olimpiada de 1968)

La limpidez
(quizá valga la pena
escribirlo sobre la limpieza
de esta hoja)
no es límpida:
Es una rabia
(amarilla y negra
acumulación de bilis en español)
extendida sobre la página.
¿Por qué?
La vergüenza es ira
vuelta contra uno mismo:
Sí
una nación entera se avergüenza
es león que se agazapa
para saltar.
(Los empleados
municipales lavan la sangre
en la Plaza de los Sacrificios.)

Mira ahora,
manchada
antes de haber dicho algo
que valga la pena,
la limpidez.
(El libro rojo, 2008, p. 273).

El poema está firmado el 3 de octubre desde la India y se publicó en la revista *Siempre*, núm. 801, del 30 de octubre de 1968, con el título de “México: Olimpiada de 1968”. Para su poesía completa, Paz incluyó el texto como tercera parte en la serie de poemas titulada “Intermitencias del Oeste”. La reacción de Paz evoca sensaciones que recorrerán todos los poemas del 68. La vergüenza, la ira, la rabia convierten el hermetismo metafísico en ineludibles alusiones a la calle, a una plaza marcada por las tragedias de su historia: “Los empleados municipales lavan la sangre en la Plaza de los Sacrificios”. Octavia Paz reactualiza el espacio de Tlatelolco con una proyección de lugar manchado de sangre, donde ya los antiguos tlatelolcas ofrecían sus sacrificios, y donde Cuauhtémoc en 1521, lo mismo que los jóvenes estudiantes asesinados, sacrificara la herencia de su pueblo frente a los hombres de Hernán Cortés.

Inauguraba así Octavio Paz una de las líneas temáticas recurrentes en la recepción literaria del 68 mexicano, buscando su explicación en la esencia ritual y la reiteración de sacrificios de la historia mesoamericana, que le llevó a apostillar *El laberinto de la soledad* en varias conferencias impartidas en Austin en 1969 y que después publicó, corregidas y ampliadas, bajo el título *Postdata* (1970). La reflexión identitaria tras el conflicto del 68 reactivó de esta manera los antiguos argumentos de *El laberinto de la soledad*, apuntando hacia una contrautopía mexicana enmarcada en una constante de sangre, traición y relaciones de poder abusivas, ya presente en las guerras entre los pueblos mesoamericanos en los siglos anteriores a la llegada de los europeos. En este contexto, el intelectual mexicano enuncia la idea de una historia invisible de la historia de México, heredera desde el apogeo azteca de un ritual de poder y violencia que no fue resuelto, sino que se convirtió en legado durante la dominación española, después de la Independencia y también en la instauración de la democracia priista postrevolucionaria que llegaba hasta los años 70: “ese fantasma que se desliza en la realidad y la convierte en pesadilla de sangre” (Paz, 1970, p. 113).

La reflexión sobre la pirámide de los sacrificios de Huitzilopochtli en *El laberinto de la soledad* sirvió a Octavio para inaugurar un fecundo tópico literario en torno a Tlatelolco (incluso llegó a bautizar a Díaz Ordaz como el sacerdote de Huitzilopochtli). La relectura del pasado y la vinculación con el presente de 1968 que plantea Paz ha sido uno de los tópicos principales de la recepción literaria. Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (2009) recoge un episodio cuya espontanei-

dad muestra cómo la asimilación de la derrota del 2 de octubre y el pasado prehispánico estuvo presente en la conciencia colectiva desde los días siguientes. En la crujía C de la cárcel de Lecumberri, los estudiantes presos representaron los textos emblemáticos de la *Visión de los vencidos* (2012) traducidos por Ángel María Garibay, versos de un pasado mítico que actualizaron su significado en el discurso teatral a partir de la experiencia que el espectador tenía de los hechos presentes, como destaca Daniel Meyran en su trabajo sobre el personaje histórico y el teatro del 68, en el que denomina a este proceso de resemantización “traslación referencial” (Meyran, 2007: 138). Así, los versos del “Anónimo de Tlatelolco” cobran nuevas significaciones en la prisión de Lecumberri después del 2 octubre:

El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco

¿A dónde vamos?, ¡oh amigos! Luego, ¿fue verdad? (...).

Y todo esto pasó con nosotros.

Nosotros lo vimos,

nosotros lo admiramos.

Con esta lamentosa y triste suerte

nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos,

los cabellos están esparcidos.

Destechadas están las casas,

enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas,

y en las paredes están salpicados los sesos.

Rojas están las aguas, están como teñidas,

y cuando las bebimos,

es como si bebiéramos agua de salitre.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,

y era nuestra herencia una red de agujeros.

Con los escudos fue su resguardo, pero

ni con escudos puede ser sostenida su soledad.

(*Visión de los vencidos*, 2012, p. 199).

El poema más emblemático en esta línea lo escribió José Emilio Pacheco, quien plantea precisamente en “Lectura de los Cantares mexicanos: Manuscrito de Tlatelolco” (2000), incluido en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* de 1969, el mismo mecanismo de resemantización sobre algunos de los testimonios de los vencidos, que también aparecerán en la obra de poetas como Juan Buñuelos o Benito Balam. El teatro contemporáneo utilizará este recurso de distanciamiento temporal, tan reiterado en la escena del siglo XX, para incluir la asimilación de las historias de México y mezclar tiempos y máscaras de los acontecimientos en Tlatelolco. La intertextualidad del poema náhuatl es evidente, como veremos, tras la muerte de Moctezuma en *Todos los Gatos son pardos*, de Carlos Fuentes (1970, p. 170-173), cuando el coro de augures insiste en Tlatelolco como espacio de pérdida: “AUGUR 1: Tlatelolco será siempre el lugar del crimen (Fuentes, 1970, p. 173)”.

EL TEATRO DEL 68 Y LA HISTORIA REPETIDA: *TODOS LOS GATOS SON PARDOS*, DE CARLOS FUENTES

El caldo de cultivo para un teatro testimonial latinoamericano que llevara a las tablas las experiencias traumáticas de la violencia fue la convulsa situación social y política enunciadas y anunciadas en las líneas anteriores relacionadas con el triunfo de regímenes dictatoriales en buena parte del continente. Las formas de llevar esa violencia al escenario han provocado un debate dramático intenso y prolífico que atiende evidentemente a la coyuntura de cada geografía, de cada compañía, de cada autor. En este contexto, la represión política y sus derivados vertebran el argumento y la puesta en escena de una parte importante del teatro latinoamericano de los años setenta, ochenta y noventa, desde Cuba hasta Buenos Aires, que la crítica continúa abordando a partir de nociones como las de memorialismo o teatro de los muertos (Dubatti, 2014).

La masacre de Tlatelolco provocó entre los dramaturgos una reacción intelectual semejante a la que después acontecerá en las dictaduras del Cono Sur, aunque con la aparente ventaja de la apariencia de libertad que había instaurado el régimen priista en el México postrevolucionario. La dramaturgia mexicana fue progresivamente rescatando del olvido la represión política del 68 a medida que se iban conociendo los verdaderos acontecimientos y a la vez que la historia oficial dejaba paso a los testimonios de los protagonistas y a la desclasificación de documentos políticos y judiciales. Si bien no ha habido en México un tránsito dictadura-democracia como en otros países latinoamericanos, el teatro del 68 está marcado en buena medida por la paulatina reconstrucción de los hechos, lo que ha motivado diferentes propuestas escénicas, desde las más explícitas hasta las más metafóricas, desde Juan Miguel de Mora (1968) y su *Plaza de las tres culturas* hasta las recuperaciones populares que todavía hoy el teatro universitario sigue realizando

en las principales plazas del país.

Olga Harmony (1992) habló sobre una escasez de obras teatrales sobre el tema, aunque recopilaba hasta veinte piezas, entre las que destacan las de algunos de los grandes de la escena mexicana contemporánea como Rodolfo Usigli (*¡Buenas noches señor presidente!* 1972), Emilio Carballido (*La pesadilla, Únete pueblo*), Jesús González Dávila (*La fábrica de los juguetes*, 1973) Juan Tovar (*Coloquio de la rueda y su centro*, 1970) o Pablo Salinas (*Tizoc, emperador*, 1985). La posterior proliferación de obras dramáticas muestra bien a las claras la evolución del tema en la literatura mexicana, que recuperó Tlatelolco al final de los años ochenta y la década de los noventa cuando la verdad histórica quedó demostrada y se hizo pública, marcando así el final de la autocensura y el inicio de un apogeo literario impulsado por las acciones emprendidas en los diferentes aniversarios (Partida, 1987). En 1999, coincidiendo con el treinta aniversario, Felipe Galván compiló una antología, *Teatro del 68*, que vino a sancionar el tópico de Tlatelolco también entre los dramaturgos más jóvenes y otorgó entidad crítica a la noción de Teatro del 68 a partir de trece obras de autores como el propio Felipe Galván, (*Triángulo habitacional: de Tlatelolco a Tlatelolco*, 1997) José Vásquez (*Idos de octubre (68: historia deshabitada*, 1993); Enrique Mijares (*El cerro es nuestro*, 1993; Arturo Amaro /*Rostro de restos*, 1994) o Miguel Ángel Tenorio (*68: Las heridas y los recuerdos*, 1998).

Las diferentes perspectivas de reescritura de la historia en el teatro del 68 han sido revisadas por Sandrine Guyomarch en su tesis doctoral *Théâtre et histoire: le "teatro del 68" au Mexique et le travail de mémoire* (2007), dirigida por Daniel Meyran. El propio Meyran (2007), en un trabajo publicado en la revista *América sin nombre*, contaba más de sesenta textos que se enmarcaban en torno a los acontecimientos de 1968 en México. Sandrine Guyomarch (2007b), en un artículo en el que analiza las obras que se acercan al movimiento estudiantil en tono humorístico, apunta hacia la recurrencia temática como valor fundamental para el acercamiento crítico a las piezas teatrales sobre el 68:

A pesar de lo que podría dejar suponer la expresión ambigua "Teatro del 68", la coherencia de este repertorio no es nada sino temática. Las modalidades de introducción y de representación del movimiento estudiantil, en el seno de las obras del repertorio, son tan variadas que no permiten considerarlo como un género, o un subgénero teatral particular. Así, este repertorio heterogéneo integra casi la totalidad de los géneros teatrales, desde la tragedia - *Tizoc emperador* (1985), de Pablo Salinas- hasta la comedia (2007, pp. 105-106).

De las 63 obras catalogadas por la autora hasta 2006, más de cuarenta remiten a la masacre de Tlatelolco (Guyomarch 2007, p. 106). En los últimos años han aparecido algunas obras nuevas, nuevos homenajes y diferentes montajes, como *Olimpia 68* de Flavio González Mello, que vendrían a completar un corpus, por otro lado, vivo y en constante evolución, cuyas proyecciones de la tragedia del 68 en el siglo XXI procuran también desentrañar el presente.

Jacqueline Bixler (2002) destacó la reflexión sobre la historia repetida y el trabajo de la memoria también en la producción dramática mexicana vinculada al 68. Daniel Meyran (2007, p. 138), como comentábamos, plantea un acercamiento a partir de los términos de “traslación referencial” y “teatralación” para definir el proceso de resemantización de la historia que se produjo en una parte importante de las manifestaciones artísticas tras el 68, que asimilaron la tragedia contemporánea con la reiteración de la violencia del pueblo mexicano y los testimonios de la visión de los vencidos antes y durante la llegada de los españoles. Meyran (2007) alude directamente a cinco obras de teatro que abundan en la interpretación de la violencia repetida que ofreció Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y en *Postdata*. De *Plaza de las tres culturas*, de Juan Miguel de Mora, se ha ocupado en un trabajo reciente Manuel Aznar (2015). La tragedia *Tizoc emperador* (1985), de Pablo Salinas, la desgrana el propio Meyran en el mismo trabajo de 2007. Las otras tres son *Dos de octubre, debajo de la tierra*, de José Luis Morales (1998), *Triángono habitacional: de Tlatelolco a Tlatelolco*, de Felipe Galván, de la que me ocupé en un trabajo reciente (Sanchis, 2015b) y *Todos los gatos son pardos*, de Carlos Fuentes (1970), sobre la que vamos a reflexionar en las siguientes líneas.

Todos los gatos son pardos fue escrita en los meses posteriores al fatídico octubre de 1968 y pudo leerse en el Teatro Universitario de Chapultepec entre un grupo de amigos que sabían que podían ser víctimas de la misma represión gubernamental que trataba de denunciar la obra, como narra el mismo Carlos Fuentes (Fuentes, 1991, p. 8). En 1970 apareció publicada en México y al año siguiente en Barcelona (Fuentes, 1971) y desde entonces ha tenido más de una veintena de reimpressiones y una actualización del propio autor, quien en 1991 revisó el texto y la dramaturgia, agregando personajes, como el de un joven soldado llamado Bernal Díaz del Castillo (Aracil, 2010), y estrenó la obra en Suiza con el nombre de *Ceremonias del Alba*, dirigida por Michel Gobréty (Aracil, 2010, p. 195).

La evolución de la obra dos décadas después resulta significativa, ya que es la prueba evidente de que la reflexión identitaria sobre la esencia de lo mexicano y la revisión de su historia fue una constante desde el 68, que en el caso de Carlos Fuentes había comenzado en sus cuentos iniciales *Los días enmascarados* (1954), pero que se convierte en recurrencia vertebradora de buena parte de su producción literaria posterior, en obras esenciales como *Terra nostra* (1975), *Cristóbal Nonato* (1987) o *El Naranjo* (1994). El escritor mexicano, como agudo ensayista, dejó su testimonio de época sobre el significado del 68 en varios lugares, entre los que destacan los prólogos de *Todos los gatos son pardos* y de *Ceremonias del Alba* y la miscelánea *Los 68* (2005), que además de dos ensayos sobre París y Praga, recoge un interesante prólogo, “El 68: derrota pírrica”, y “Tlatelolco 1968”, un fragmento de la novela *Los años con Laura Díaz*, de 1999.

Beatriz Aracil (2010, p. 195) resume la doble articulación temporal de *Todos los gatos son pardos* y su juego de traslación referencial, en el que la reflexión sobre el poder absoluto de Moctezuma, sobre el abuso de poder de Cortés se convierte en asimilación contemporánea en las figuras del gobierno de Díaz Ordaz:

El autor abordaba el tema de la conquista como forma de indagación en el origen de lo mexicano, en la propia identidad, pero también como ejemplo de un poder opresor, ese poder absoluto de Moctezuma que será sustituido por el poder de la voluntad encarnado en Cortés, trasunto a su vez del gobierno represor de Gustavo Díaz Ordaz que sofocó el movimiento estudiantil de 1968 con la masacre de Tlatelolco (2010, p. 195).

A la luz de los acontecimientos del 68, en los nueve cuadros que articulan *Todos los gatos son pardos* se pueden recuperar diferentes reflexiones que en la recreación teatral de los últimos días de Moctezuma y los primeros de Cortés podrían interpretarse semánticamente atendiendo a los referentes de la época del espectador.

Carlos Fuentes desarrolla en *Todos los gatos son pardos* la concepción indígena de un tiempo circular y de una historia repetida a través de los personajes que rigen los tres grandes tiempos de la identidad mexicana. Rubio (1994), Amaya (2005), Galván y Ramírez (2013) y Vázquez (2013) han insertado de pleno el análisis de la pieza de Fuentes en el debate identitario de la historia de México repetida. El propio Amaya destaca unas palabras de Enrique Florescano en las que el historiador mexicano define muy bien la concepción temporal mítica propia de las culturas precolombinas: “Antes que una temporalidad o una cronología, el pensamiento mítico propone una genealogía, una continua filiación del presente respecto al pasado” (Florescano en Amaya, 2005, p. 23). Esa genealogía continua que estrecha las relaciones temporales se manifiesta en la obra de Carlos Fuentes a través de la presencia de Quetzalcóatl, constante mítica esencial para entender la ordenación del mundo indígena, que explica también el encuentro violento entre dos mundos debido a la interpretación del regreso de Quetzalcóatl que realizaron los sacerdotes de Moctezuma a la llegada de los españoles (Sanchis, 2013, p. 48). Una profecía, la del regreso de Quetzalcóatl, que Fuentes representa en el presente del espectador como una constante de sangre. Después del violento asesinato del joven universitario en la escena final por parte de los granaderos, las luces apuntan al público, donde se focaliza la figura del dios, que regresa, esta vez convertido en público, para encarnar una opresión permitida y repetida. La letanía de uno de los augures de Moctezuma se torna profecía, escrita en el texto con tiempo futuro: “No regresó Quetzalcóatl; llegó otro poder, otro poder, otro poder...” (Fuentes, 1970, p. 168).

Uno de los fragmentos de la pieza más interesantes para nuestra línea de aproximación crítica es el episodio de la muerte de Moctezuma y el canto posterior de los augures. La reinterpretación semántica en este caso es la misma que plantea José Emilio Pacheco en “Lectura de los cantares mexicanos: manuscrito de Tlatelolco” y que representaron los presos de la crujía C de la cárcel de Lecumberri (Sanchis Amat, 2016, p. 180). Carlos Fuentes recurre como estrategia dramática a los versos náhuatl del “Anónimo de Tlatelolco” que antes transcribíamos para cantar la derrota. La *Visión de los vencidos* (2012) de Miguel León Portilla y el padre Garibay había puesto sobre la mesa de la reflexión identitaria en la década anterior estos

testimonios de origen náhuatl que inevitablemente resemantizaron su significado tras la matanza de Tlatelolco. Carlos Fuentes inserta directamente en el texto teatral versos del libro de León-Portilla tras la muerte a pedradas de Moctezuma. El coro de augures se encarga de recitar las letanías de Tlatelolco. La intertextualidad con el poema que narra el final de la conquista que hemos transcrito anteriormente es evidente, literal en algunos parlamentos, asimilados en otros. El AUGUR 1 canta la maldición de Tlatelolco “El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco” (1970, p. 170), que se reitera en los tres episodios o eras que marcan la tragedia de la plaza de los sacrificios. El sacrificio mexicana: “En Tlatelolco asesinó Moctezuma a los soñadores” (Fuentes, 1970, p. 170); el sacrificio español en la Noche Triste: “En Tlatelolco asesinó Alvarado a los danzantes” (Fuentes, 1970, p. 170) y el golpe de fuerza del 68, cuando: “Todos querían huir; algunos escalaron los muros; pero no pudieron salvarse” (Fuentes, 1970, p. 170).

Igual que José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes imita el tono de letanía y la estructura breve y simple del verso náhuatl. El AUGUR 1 fusiona los tiempos a través del adverbio y realiza una profecía hacia el futuro: “Tlatelolco será siempre el lugar del crimen” (Fuentes, 1970, p. 171). La estructura se repite a continuación, cuando los cinco augures alternan frases breves con suspense final para narrar al espectador el final de la conquista, hasta llegar a la representación del coro. Los cinco augures mirando al público y recitando los versos del final de una época, los versos de los vencidos, mientras se activa de nuevo la actualización del significado:

CORO DE AUGURES:

¿Adónde vamos? ¡oh, amigos!

el humo se está levantando; la niebla se está
extendiendo...

Llorad, amigos:

gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los esos.

Rojas están las aguas.

Se nos puso precio.

Precio del joven, del sacerdote,
del niño y de la doncella.

Llorad, llorad,

Tened entendido que con estos hechos
hemos perdido la nación azteca
(Fuentes, 1970, p. 173).

La “teatraslación” definitiva no se produce hasta la última acotación del

dramaturgo en el cuadro noveno, aunque el personaje generador de la obra, Marina, es presentado por Fuentes desde el principio con una dualidad temporal registrada en los tiempos verbales, que no solo apuntan hacia el presente del relato, sino también al presente del espectador: “acaso esta misma tierra es ya, siempre ha sido, la casa de los muertos” (Fuentes, 1970, p. 13); “yo viví esta historia y puedo contarla” (Fuentes, 1970, p. 14).

Sin diálogos, aparecen en escena los mismos personajes que habían representado la disputa del poder territorial y cultural a principios del siglo XVI y “el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy”, como reza el monolito de la Plaza las tres culturas en Tlatelolco. Marina, Moctezuma, Cuauhtémoc, Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, los augures, el joven ofrecido en sacrificio en Cholula reaparecen transmutados en personajes contemporáneos protagonistas del mundo de 1968. Todos excepto Quetzalcóatl, a quien apuntan todas las luces del escenario, sentado entre el público, simbólicamente representando su regreso. Carlos Fuentes articula argumentalmente la obra atendiendo a la presencia reiterada de Quetzalcóatl en la historia mexicana, construyendo los tres grandes espacios temporales en los que su regreso se convierte en protagonista de la historia: los sacrificios aztecas, la asimilación del dios con la imagen de Cortés durante la conquista y la llegada del presente manchado de sangre. Un regreso marcado ahora de nuevo por el cambio del poder autoritario, estaba vez del gobierno opresor priista. Transcribo la acotación con la que acaba la obra y donde se produce esta transmutación de la historia, porque es decisiva para entender este cambio referencial absoluto:

El escenario permanece vacío un instante. Luego empieza a llenarse. Entran, en un sentido, varios PENITENTES, de rodillas, con pencas de nopal sobre el pecho; portan un estandarte de la Virgen de Guadalupe en alto; entonan un himno religioso; en sentido opuesto, una banda de mariachis; mientras tocan, se encienden varios anuncios luminosos: FORD, COCA COLA, PAN AM, HILTON, KOTEX, YARDLEY, etc. Los mariachis cantan “Soy puro mexicano”. Aparecen el MERCADER y el PASTOR, vestidos con huaraches y overoles, cargando fardos; los SACERDOTES CHOLULTECAS, vestidos como mozos de restaurant; el MENSAJERO, vestido modernamente, lleva una pancarta del PRI; los SOLDADOS, MAGOS, RECAUDADORES, EMISARIOS y CAZADORES reaparecen vestidos de granaderos; los AUGURES, de policías, el REY DE TEXTOCO es un veterano de la Revolución cargado de medallas; TZOMPANTECUHTLI, un intelectual moderno con libros bajo el brazo; CUITLÁHUAC vestido como general del ejército mexicano; CIHUACÓATL, un limosnero ciego; el PADRE OLMEDO con vestimenta del Arzobispo de México, CACIQUE GORDO vestido como diputado o pistolero mexicano; SANDOVAL, ALVARADO, OLID, ORDÁS Y PORTOCARRERO vestidos como hombres de negocios modernos, con cartapacios; MARINA como general del ejército de los Estados Unidos; le acompaña el MARINERO, con el uniforme de la infantería de marina norteamericana; aparece, por fin, MOCTEZUMA, vestido de negro, con la banda presidencial mexicana (verde, blanco y rojo, el escudo del águila y la serpiente) sobre el pecho. CUAUHTÉMOC como joven a la moda; le acompañan las DONCELLAS de Moctezuma, vestidas de minifaldas; la mú-

sica rock (los Rolling Stones tocando *Let it bleed*) vence a la del mariachi; los jóvenes bailan; los enanos, albinos y jorobados de la corte aparecen con trajes de payasos de carpa, hacen cabriolas, etc. Todos se inclinan ante el público. Entonces, del fondo del auditorio, corre hacia la escena jadeante, perseguido, el JOVEN sacrificado en Cholula; va vestido como estudiante universitario; sube por la rampa; los GRANADEROS y los POLICÍAS disparan contra él; el JOVEN cae muerto a los pies de MOCTEZUMA y CORTÉS. Silencio. Inmovilidad. MARINA se hinca junto al joven muerto, le acaricia la cabeza, luego mira fijamente, intensamente, hacia un punto del auditorio. Todas las luces convergen en ese punto: aparece QUETZALCÓATL. De lo alto del escenario cae una lluvia de zopilotes muertos. (Fuentes, 1970, pp. 186-187).

Después de haber contado al espectador la disputa de los poderes opresores de Moctezuma (el poder de la fatalidad) y de Cortés (el poder de la voluntad) (Aracil, 2010, p. 201), las luchas internas entre los propios mexicas y sus pueblos sometidos y las disputas entre los conquistadores españoles en la ambición de poder en los ocho cuadros anteriores, Carlos Fuentes plantea en escena un giro radical de la interpretación del relato articulada a través de la trasmutación de los personajes. El propio Carlos Fuentes escribe en el prólogo de *Ceremonias del Alba* que la obra fue construida como una “respuesta apasionada, inmediata, pero reflexiva, a los acontecimientos de 1968 en mi país” (Fuentes, 1991, p. 7) y este viraje argumental del final de la obra focaliza la interpretación en la violencia repetida de la historia mexicana, en los abusos de poder y en la necesidad del sacrificio de sangre para seguir viviendo, argumento que los sacerdotes cholultecas utilizan para justificar la muerte del joven en sacrificio a Huitzilopochtli (López, Lagunas y Serrano, 2002). SACERDOTE 1: “En el origen de la vida, siempre hay un hecho de sangre: matar para sobrevivir; matar para dar la vida; y sin embargo, conservar lo que debe morir, a fin de que nos siga alimentando y el orden mismo del mundo se mantenga” (Fuentes, 1970, p. 138).

Fuentes otorga el poder opresor de Moctezuma a Gustavo Díaz Ordaz, el presidente de la República que ordenó la represión estudiantil, convierte a Cortés, el invasor, en un capitán estadounidense, instigadores de la nueva ocupación y de la usurpación de poderes, que en plena guerra fría estaba motivando en América Latina una auténtica colonización política, como quedó demostrado con las estrechas relaciones militares con facciones conservadoras de distintos países latinoamericanos. Ambos asisten a la escena final con incertidumbre, con silencio, Moctezuma, Cortés, Díaz Ordaz y el ejército norteamericano forman parte de la historia repetida, la historia de un poder hegemónico que necesita de los sacrificios de sangre para comenzar un nuevo régimen: antes la disputa por la tierra o la conquista española, ahora la victoria del capitalismo.

La nueva pugna de poder se escenifica en la lucha musical entre el emblema mexicano del bolero “soy puro mexicano” y la irrupción de la cultura *poprock* que encarnan unos Rolling Stones que suenan cantando sangre (*Let it bleed*) en la voz

de unos jóvenes rebeldes representados por Cuauhtémoc. Estos jóvenes revolucionarios, con rock y minifaldas, aparecen enfrentados al grupo de hombres de negocios que forman los actores que escenificaron a los hombres de Cortés. Todo el espíritu del 68 en el escenario esperando el fatal desenlace final del joven sacrificado, asesinado a los pies de los opresores (Moctezuma / Díaz Ordaz y Cortés / ejército norteamericano).

A través de la transmutación del JOVEN sacrificado en Cholula (lugar que después será sacrificado por Cortés y sus hombres cuando destruyen las imágenes mexicas) en uno de los jóvenes universitarios del 68 perseguido y asesinado por los granaderos en la Plaza de las tres culturas, Carlos Fuentes entra de lleno en la interpretación identitaria que preparaba esos mismos meses Octavio Paz en sus conferencias en Austin para apostillar *El laberinto de la soledad* y asimila su mensaje al de los jóvenes presos que representaron el *Anónimo de Tlatelolco* en la Crujía C de la cárcel de Lecumberri. Una lectura circular de la historia en la que una constante de sangre vertebra los momentos decisivos de la identidad mexicana. Una lectura de los sacrificios repetidos. Una lectura teatral de la violencia repetida y de las herencias actualizadas. Como en los versos de Pacheco, *Todos los gatos son pardos* nos recuerda la tragedia actualizada: “y es nuestra herencia una red de agujeros”.

BIBLIOGRAFÍA

- AMAYA, C. (2005). Los acontecimientos del 68 como repetición histórica en Todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes. *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, (19), 13-42.
- ARACIL, B. (2009). De la intuición a la significación de Bernal Díaz del Castillo en la obra dramática de Carlos Fuentes. *Tema y variaciones de literatura*, (32), 195- 217.
- AYALA, L., Tlatelpas, J. y Ramírez, M. (comps.) (2008). *El libro rojo del 68*. México: FESEAPP DF AC. La Guirnalda Polar. Editorial Cibertaria. Partido del Trabajo DF. Corriente Cultural del Maíz Rebelde.
- AZNAR, M. (2015). Espacio urbano, memoria y violencia en Plaza de las tres culturas, Tlatelolco, de Juan Miguel de Mora. C. Bauer (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español del siglo XX y XXI*, (pp. 107-135). Zurich / New York: OLMS.
- BIXLER, J. (2002). Remembering the past: Memory-theatre and Tlatelolco. *Latin American Research Review*. 37(2), 119-135.
- CERÓN, A. (2012). El Movimiento del 68 en México: interpretaciones historiográficas 1998-2008. *Andamios* 9 (20). Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000300012
- DUBATTI, J. (2014). La violencia en el teatro de los muertos: pérdida, duelo y memoria en el teatro. *Herramienta*, 55. Recuperado de

<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-55/la-violencia-en-el-teatro-de-los-muertos-perdida-duelo-y-memoria-en-el-teat>

- FUENTES, C. (1970). *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo XXI.
- (1971). *Los reinos originarios (teatro hispano-mexicano)*. Barcelona: Barral Editores.
- (1991). *Ceremonias del alba*. Madrid: Mondadori.
- (2005). *Los 68*. México: Mondadori.
- GALVÁN, F. (1999). *Triángono habitacional (De Tlatelolco a Tlatelolco)* en Felipe Galván (ed.). *Teatro del 68*, (pp. 239-256). México: Tablado Iberoamericano.
- y Ramírez, T. I. (2013). Todos los gatos son pardos y el 68, los intelectuales y el PRI. En *Mito y fantasía: una vuelta al origen (aproximaciones a la obra de Carlos Fuentes)*. Tlaxcala: UATX. Recuperado de <http://filosofia.uatx.mx/carlosfuentes/4.pdf>
- GUYOMARCH, S. (2007a). *Théâtre et histoire: le "Teatro del 68" au Mexique et le travail de mémoire*. [Tesis de doctorado dirigida por Daniel Meyran], Perpignan.
- (2007b). El humor en el teatro del 68. *Tema y variaciones de Literatura*, (29), 105-132. Recuperado de http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2718/El_humor_en_el_teatro.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- HARMONY, O. (1992). El movimiento del 68 en el teatro mexicano". *Tramoya*, (31), 86-105.
- LÓPEZ, A., LAGUNAS, Z. y SERRANO, C. (2002). *Costumbres funerarias y sacrificio humano en Cholula prehispánica*. México: UNAM
- MAURO, T. (1988). [Los mitos y la historia de Méjico en Carlos Fuentes](#). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (2), 9-30
- MEYRAN, D. (2007). Teoría y práctica del personaje histórico: 1968, el personaje histórico y el trabajo de la memoria. El caso de *Tizoc, emperador* de Pablo Salinas (1970). *América sin nombre* (9-10), 133-138.
- MONSIVÁIS, C. (2008). *El 68: La tradición de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- MORA, J. M. (1997). Plaza de las tres culturas. En W. López, J. M. Mora y O. Minera (Eds.), *Teatro: La ciudad del México contemporáneo*, vol. VII (pp.115-205) México: Ediciones Escenología,
- PACHECO, J. E. (2000). *Tarde o temprano*. México: FCE.
- PARTIDA, A. (1987). El teatro en México. Antes y después del 68. *Revista Universidad de México* 42(432), 3-9.
- PAZ, O. (1970). *Postdata*. México: Siglo XXI.
- (1995). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.

- PONIATOWSKA, E. (2009). *La noche de Tlatelolco*. México: Era.
- RUBIO, I. (1994). Historia y teatro en todos los gatos son pardos. *Revista Canadiense de Estudios hispánicos*, 18(3), 437-444.
- SALINAS, P. (1985). *Tizoc Emperador*. México: UAM-Xochimilco.
- SANCHIS, V. M. (2016). La reescritura de la historia en algunos textos de la poética coloquial latinoamericana: Ernesto Cardenal y José Emilio Pacheco. *Philobiblion: Revista de literaturas hispánica* (2), 169-184.
- (2015a). Entre Tlatelolco y Tlatelolco: voces de la poesía mexicana en torno al 2 de octubre de 1968. *Telar* (13-14), 150-165.
- (2015b). De Tlatelolco a Tlatelolco: reinterpretaciones del 2 de octubre en el teatro mexicano contemporáneo. En B. Aracil y M. Ruiz (eds.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, (pp. 107-120). Madrid: Visor.
- (2013) El regreso de Quetzalcóatl o el agujero de la conquista: la apropiación del mito en la *Crónica de la Nueva España de Francisco Cervantes de Salazar*. En Rovira, J. C. y Valero, E. (eds.). *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, (pp. 45-56). Madrid: Iberoamericana.
- Teatro del 68* (1999). Puebla: Tablado Iberoamericano.
- VÁZQUEZ, Jorge (28 de septiembre 2013). Todos los gatos son pardos. Apuntes sobre el 2 de octubre. *Tachas*. Recuperado de <http://www.eslocotidiano.com/articulo/tachas-17/todos-gatos-son-pardos-apuntes-2-octubre/20130928021359005480.html>
- Visión de los vencidos* (2012). Ed. de Miguel León-Portilla y trad. de Ángel María Garibay. México: UNAM.

TRAGEDIA DE VENGANZA Y ARTE DEL CUERPO EN EL BANQUETE CANÍBAL DE PETER GREENAWAY

REMEDIOS PERNI

Universidad de Alicante

Resumen: El propósito de este ensayo es poner de manifiesto la confluencia de la tragedia de venganza y las prácticas extremas del arte del cuerpo o *body art* en la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1991) de Peter Greenaway, poniendo especial atención en la escena final del banquete caníbal. La obra del cineasta británico está salpicada de imágenes de violencia provenientes del teatro isabelino y jacobeo –en concreto de dramaturgos como William Shakespeare y John Ford– filtradas a través de las teo-

rías teatrales de Antonin Artaud y Bertolt Brecht. Del primero toma Greenaway su noción de crueldad; del segundo, las técnicas de distanciamiento necesarias para afrontar la imagen desde una posición crítica. El resultado trasciende las distinciones genéricas entre teatro y cine, acercándose ética y estéticamente a las prácticas de arte extremo habidas en Europa desde los años sesenta.

Palabras clave: Tragedia de venganza, Peter Greenaway, William Shakespeare, teoría teatral, cine



Abstract

The purpose of this essay is to show the connection between Revenge Tragedy and the extreme practices of body art in *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1991) by Peter Greenaway, paying special attention to the final scene: the cannibal banquet. The work of the British filmmaker displays violent motifs coming from Elizabethan and Jacobean theatre – from playwrights such as William Shakespeare and John Ford–, and are filtered through the theatre theories of Antonin

Artaud and Bertolt Brecht. From the former, Greenaway apprehends the idea of cruelty; from the latter, the distance needed to confront such images from a critical perspective. The result blurs genre differences between theatre and cinema, approaching ethically and aesthetically the extreme art practices developed in Europe since the 1960s.

Keywords: Revenge tragedy, Peter Greenaway, William Shakespeare, performance theory, cinema

I. INTRODUCCIÓN

CORO: *Es ley, sí, que las gotas vertidas en el suelo con un asesinato exijan nueva sangre.*

Esquilo. *La Orestíada*

‘Caníbal’ es la última palabra que se pronuncia en el film de Peter Greenaway *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1991); brota de los labios resueltos de Georgina (interpretada por Hellen Mirren), la mujer infiel del ladrón (Michael Gambón), justo antes de apretar el gatillo del arma que acabará con la vida de Este en aclamada venganza. El presente trabajo se centra en el sentido de lo caníbal en esta escena, en su procedencia e implicaciones y en la idea de que hemos aquí una confluencia de prácticas artísticas de diferente género e índole y supuestamente alejadas en el tiempo: la tragedia de venganza –que tuvo especial repercusión y desarrollo en la Inglaterra del siglo XVII–, el arte de performance y el cine de Greenaway.

Antes de proceder a su análisis, conviene recordar la trama, y en especial el banquete antropófago que concluye la película. Su protagonista es *el ladrón*, también conocido como Sr. Spica y, de acuerdo con Greenaway, “la encarnación del mal” (Gras y Gras, 2000, p. 136). En efecto, Albert Spica es el culmen de la mezquindad: cruel, egocéntrico, escandaloso y tiránico, apenas guarda silencio un instante a lo largo de todo el metraje, centrando todas sus energías en maltratar y avasallar a quienes le rodean. Justo al principio, Greenaway nos lo presenta con su banda de gánsters en violento ataque contra un hombre al que obligan a tragar excrementos de perro. Más adelante, en un restaurante –donde se desarrolla la mayor parte del film– y durante copiosos banquetes, somos espectadores de la

capacidad depredadora de Spica; es un bárbaro no sólo por su forma de comer, engullendo grotescamente la comida, sino también por la obscenidad de su lenguaje, pues profiere insultos e improperios de forma ininterrumpida, especialmente contra su mujer. Esta, Georgina, recibe los agravios un tanto resignada y como ausente. Su atención está centrada en el hombre que lee en un rincón del restaurante. Se trata de Michael, su amante (interpretado por Alan Howard). La mujer y el amante se encuentran en el baño, de color blanco inmaculado, que contrasta con el rojo agresivo del otro espacio, donde la banda celebra su afán sanguinario. Al descubrir el idilio entre su mujer y Michael, el gángster Spica responde con ira. Los persigue. Los amantes huyen desnudos en un camión de la basura. Se refugian en la casa del amante, una casa llena de libros. Spica los encuentra tras torturar atrocemente al niño que les asiste en su huida. El refugio de su afecto se convierte en el escenario de la venganza de Spica. No puede ser más violenta: hallándole solo, le hace tragar a Michael sus propios libros, bolas de papel atravesadas en la garganta, hasta que muere asfixiado.

Al volver a casa, Georgina descubre el cadáver del cuerpo amado, que yace como el Cristo de Mantenga; también recuerda a *La Lección de Anatomía del Dr. Joan Deymar*, pintado por Rembrandt (Pascoe, 1997, p. 172). Lo vislumbramos en un escorzo casi pétreo, las plantas de sus pies hacia la cámara. La amante no solloza, no todavía. Le es imposible asimilar la escena. Se tumba a su lado y le habla al cadáver. Espera a que pase la noche. Al despertar, la cámara ofrece uno de los escasos primeros planos de la película: el llanto de Georgina. Por un instante, se acorta la distancia, la cámara acerca la emoción a los ojos del espectador. Instantes después, Georgina idea un plan de venganza. Con ayuda del chef del restaurante, preparará un suculento banquete para el depredador.

Finalmente, Georgina y su séquito invitan a Spica a degustar el manjar. Los espectadores sabemos que se trata del cuerpo cocinado del amante, pero Spica todavía no. Cuando Georgina levanta la tela, Spica grita horrorizado y, acto seguido, la mujer le apunta con una pistola, mientras el grupo de amigos, se reúne en la retaguardia en señal de apoyo. Georgina obliga a Spica a probar un trozo de carne del sexo del amante muerto. Luego dispara:

- *Caníbal.*

II. CANIBALISMO

-*Entra a ver si está bastante caliente para meter el pan -dijo la bruja.*

Su intención era cerrar la puerta del horno cuando la niña estuviese dentro, para asarla y comérsela también. Pero Gretel adivinó sus intenciones y dijo:

-*No sé cómo hay que hacerlo; ¿cómo puedo entrar?*

-¡Habrás visto criatura más tonta! -replicó la bruja-. Bastante grande es la abertura; yo misma podría pasar por ella.

Y para demostrárselo, se adelantó y metió la cabeza en el horno. Entonces Gretel, de un empujón, la metió dentro y, cerrando la puerta de hierro, echó el cerrojo. ¡Qué chillidos tan espeluznantes daba la bruja! ¡Qué berridos más espantosos!

Hermanos Grimm. *Hansel y Gretel*

La ingesta de carne humana ha sido uno de los temas recurrentes en la expresión artística, tanto plástica como literaria, a lo largo del tiempo. Es una constante en la tradición folklórica, donde la amenaza de ser devorado por un personaje malvado persiste en diferentes variantes de los cuentos populares como *Caperucita Roja*, *Pedro y el Lobo* o *Hansel y Gretel*. El topos del banquete carnal arranca de las fiestas de la comida totémica de los hombres primitivos, como explica Freud en *Tótem y Tabú* (1913), y se despliega a lo largo de los siglos en los mitos clásicos, el teatro y, más recientemente, el cine.

El banquete de carne humana, por tanto, es una ‘historia familiar’ para nosotros y ahí radica su permanencia en las representaciones artísticas y literarias. Catherine Belsey, en su libro *Why Shakespeare?* (2007), intentando hallar una explicación para el éxito de Shakespeare, cuya ‘adaptabilidad’ parece inagotable, alude precisamente a su particular maestría en la reescritura de ‘historias familiares’ (2007, p. 11). De acuerdo con Belsey, el receptor de su obra se encuentra cómodo con las historias que se le muestran, por resultarle familiares, y es por ello que Shakespeare sigue fascinando a los lectores. En este sentido, Shakespeare es la conjunción perfecta de tradición y novedad. Esas historias resultan conocidas porque pertenecen al folklore más vetusto de Europa, probablemente al que nació en el seno de las lenguas indoeuropeas, donde hallan su origen los cuentos populares que todos conocemos. *Como la vianda quiere a la sal* es la versión española del relato que habría inspirado *El rey Lear*, por ejemplo. *Hansel y Gretel*, recopilado por los Hermanos Grimm, puede englobarse dentro de una larga tradición de personajes que han asesinado –o al menos lo han planeado como es el caso de la bruja de este cuento– a otros para comérselos u ofrecerlos en manjar.

Los cuentos populares, como los relatos mitológicos, presentan la violencia filtrada a través de sus formas naives, trasgrediendo en numerosas ocasiones los límites de la norma social, aquellos que imponen tabúes. En su análisis del tabú en los pueblos primitivos, que relaciona con las prohibiciones obsesivas a las que se someten algunos de sus pacientes neuróticos, Freud señala dos significaciones opuestas para el término ‘tabú’: por una parte, la de “lo sagrado o consagrado” y, por otra, la de “lo inquietante, peligroso, prohibido, impuro” (1999, p. 13-17). Ambas están entrelazadas en el itinerario que el presente texto pretende dibujar, consistiendo sus hitos en obras que transgreden aquello proverbialmente considerado ‘sagrado’, mostrando a su vez irreverencia en lo tocante a temas prohibidos –como el canibalismo. El tabú traza una serie de limitaciones cuya razón no se investiga

realmente, pues se consideran naturales. Existe una convicción inquebrantable, por otra parte, de que su violación sería causa de los peores castigos. Las interdicciones, explica Freud, “recaen en su mayoría, sobre la absorción de alimentos, la realización de ciertos actos y la comunicación con ciertas personas” (1999, p. 33). El traspaso del límite que impone el tabú, conlleva además el contagio automático del mismo, ya que uno de los rasgos más temibles del desafío a sus leyes es ser asimilado por él y, en consecuencia, quedar marcado como tabú. Así, “las personas y las cosas tabúes pueden ser comparadas a objetos que han recibido una carga eléctrica; constituyen la sede de una terrible fuerza que se comunica por el contacto y cuya descarga trae consigo las más desastrosas consecuencias” (1999, p. 31).

Tal vez sea por este contagio del tabú con aquéllos que se le aproximan y mantienen contacto, por lo que el mero visionado del mismo nos resulta incómodo. De alguna manera, el espectador se siente involucrado, rehén al mismo tiempo que cómplice en su relación con la imagen expuesta, que actúa con tiranía, infectándolo. En el trasfondo de la cuestión tal vez se halle el oscuro deseo de acercarse a contemplar lo repulsivo, aquello que contradice las leyes ‘naturales’. La trasgresión del tabú da lugar a imágenes horribles que pueden llegar a despertar un interés lascivo. Imágenes “de horrible espectáculo”, como apuntara Leoncio en la narración de Sócrates a Platón (Platón, 1998). Sócrates describe el paseo de Leoncio por el monte Pireo, donde ve “tres cadáveres echados por tierra al lado del verdugo” (1998, p. 321). Leoncio no puede resistirse a mirar el espectáculo que la muerte le brinda a sus ojos, aunque sienta un miedo instintivo inspirado por el cadáver y sus alteraciones anatómicas. Leoncio “sentía deseos de verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía; y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que, vencido por su apetencia, abrió enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos, dijo: ¡Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!” (Platón, 1998, p. 321).

Contradicciones similares pueden asimismo subrayarse en los casos de los pueblos primitivos examinados por Freud. Siendo uno de sus tabúes más severos el dañar a su tótem o animal sagrado, “se imponía de cuando en cuando la necesidad de sacrificarlo solemnemente en presencia de toda la comunidad, y distribuir su carne y su sangre entre los miembros de la tribu” (1999, p. 162). A partir de este hecho, Freud consigue entrever “una hipótesis que puede parecer fantástica, pero que presenta la ventaja de reducir a una unidad insospechada series de fenómenos hasta ahora inconexos”. Así, los miembros de la tribu, hermanos sometidos a un padre que aglutinaba en su persona el poder y “que se reserva para sí las hembras y expulsa a sus hijos conforme van creciendo,” se reúnen un día, matan a su padre y devoran el cadáver. “Al devorarlo se identificaban con él y se apropiaban una parte de su fuerza”. Este es el punto de inflexión a partir del cual surgen los sentimientos de culpabilidad, las represiones, la necesidad de una moralidad y de instituciones religiosas y políticas que regulen la vida humana (Freud, 1999, p. 166-167).

El miedo a la usurpación del poder por sus propios vástagos, siguiendo los designios del oráculo, empuja a Cronos o Saturno a devorar a sus hijos, tan espe-

luznantemente en la famosa pintura de Goya. Igualmente, el canibalismo provocado a expensas del desconocimiento del contrincante es una venganza que se sirve en plato frío en otros mitos griegos como el de Filomela y Procne, narrado por Ovidio en su *Metamorfosis*, donde el poeta cuenta cómo Filomela es violada y aprisionada por el marido de su hermana, Tereo, quien además le corta la lengua para que no relate lo acontecido. Al descubrirlo Procne tiempo después, gracias a los dibujos que Filomela borda en una tela, decide vengarse. Asesina y cocina a Itys, el hijo de ambos, para después servirlo a la mesa. El mismo destino reciben los tres hijos de Tiestes, al enterarse su hermano gemelo, Atreo, del adulterio cometido por su esposa Aérope con él. Tiestes no sepercata de qué está comiendo hasta el final del banquete, cuando su hermano le muestra las cabezas de los niños.

Eurípides es autor de una tragedia perdida sobre el mito de Tiestes, pero la historia de Tiestes ha llegado hasta nosotros con descarnada viveza especialmente por la obra de Séneca. Al romano se le atribuye la intensificación de lo atroz sobre el escenario, aunque se duda de si los cuadros que presenta en sus obras fueron escritos para la representación o la declamación. La representación física pudo hacerse por medio de la pantomima. En cualquier caso, no se descarta cierta violencia real en manos de los esclavos y libertos que interpretaban los papeles, reclamando la atención y la benevolencia del público (Hightet, 1985, p. 197). Es significativo, por otra parte, este énfasis de Séneca en la crueldad física como fatalidad cósmica: el inexorable peso del destino sobre los cuerpos de sus personajes, dado que es esa la perspectiva que heredarán los dramaturgos del género de la tragedia de venganza, principal aunque no exclusivamente, en los siglos XVI y XVII. De esta manera, volvemos a encararnos con el terrible parricidio y el subsiguiente banquete en manos de William Shakespeare, quien, al escribir *Titus Andronicus* (1593), reaprovecha los restos viscerales de Séneca para preparar una exquisita última escena. Tal es el reguero de sangre presente en sus páginas que incluso se ha llegado a negar la autoría de Shakespeare. Así, T. S. Eliot calificó *Titus* como “una de las obras más tontas y menos inspiradas jamás escritas, una obra en la que es imposible que la mano de Shakespeare tuviera nada que ver” (1950, p. 51). Opinión con la que discrepa Peter Brook, quien adaptó *Titus* en 1955, y críticos como Jonathan Bate, quien ha sugerido que se trata de “una de las obras más originales del dramaturgo, una improvisación compleja y consciente sobre las fuentes clásicas, principalmente la *Metamorfosis* de Ovidio” (1995, p. 3)¹.

La tragedia de *Titus* transcurre a la vuelta de la guerra contra los godos. Tito sacrifica a uno de los hijos de la reina Tamora, traída como prisionera. Este hecho desencadenará el rencor de la reina quien posteriormente entregará a Lavinia, la hija de Tito, a los dos hijos que aún le quedan. Al igual que hace Tereo con Filomela, violan y le cortan la lengua a Lavinia, amputándole además las manos para evitar que revele la fuente de su martirio. El encuentro de Tito con su hija es tan terrible

¹ Para un comentario en profundidad sobre las fuentes de *Titus Andronicus* y las discusiones en torno a ellas, véase el artículo de Marta Cerezo (2005).

como emocionante, el soldado se describe “como alguien parado en una roca/ toda rodeada por un páramo del mar/ que mira crecer ola por ola la marea” (Trad. Ingber, 2004, p. 126)². Sin embargo, el punto de inflexión climático en el dolor de Tito tiene lugar un poco más adelante: cercenada y entregada una de sus manos, como le piden, a cambio del retorno de dos de sus hijos, la recibe la mano de vuelta junto con las cabezas de ambos. Traspasados todos los límites, ultrajado todo aquello que considera sagrado, Tito no puede sino lanzar una carcajada ante el exceso trágico, impulso exagerado que equilibra la tensión igual que la venganza equilibra el agravio. La risa es el reverso de las lágrimas de la tragedia, que se torna comedia por la vuelta de tuerca que supone este exceso (Miola, 2000). Dice Tito:

Caramba, ya no tengo lágrimas que verter;
Esta pena, además, es como un enemigo,
Y podría usurparme los ojos empapados
Para volverlos ciegos con tributarias lágrimas,
¿Dónde hallaré la cueva de la venganza, entonces?

(3.1, 136)

Lavinia, como ocurre en la historia de Filomela, consigue expresarse sin lengua, desenmascarando a sus agresores mediante una inscripción que realiza con un palo guiado por su boca sobre la arena. Los hijos de Tamora serán los ingredientes del pastel de carne que la reina engulla en la última y fatal escena:

Oíd, villanos, vuestros huesos voy a hacer polvo,
Y haré con eso y con vuestra sangre una pasta,
Con la pasta una masa de pastel y con ella
Dos pasteles de vuestras cabezas vergonzantes,
E invitaré a esa zorra, vuestra madre sacrílega,
A que, como la tierra, se devore su cría.
Ése será el festín al que yo la invité,
Y ése será el banquete con el que ha de saciarse,
Pues tratasteis a mi hija peor que a Filomela
Y yo peor que Procne voy a tomar venganza

² Todas las citas de Tito Andrónico provienen de la traducción de Pablo Ingber (2004). Las referencias tras los ejemplos señala el acto, escena y número de página de la edición señalada.

(5.2, 201)

Imágenes similares de banquete nos ofrecen algunas obras de la tragedia jacobea en el siglo XVII, *Antonio's Revenge*, escrita por Marston, donde el vengador asesina a Julio, hijo de Piero y le sirve sus miembros en un banquete. Destacables son las extrañas y turbadoras acotaciones, de gran relevancia en el tipo de tragedias que tratamos aquí. Otros textos que incluyen escenas parecidas son *The Jew's Tragedy* de William Hingge (1628) y en *The Bloody Banquet* de Thomas Drue (1620). Resulta turbadora, precisamente, la dirección escénica que introduce a Giovanni en la sala donde celebra su cumpleaños el marido de su hermana y amante Annabella en la obra de John Ford *'Tis a Pity She's a Whore (Es una lástima que sea una puta*, traducción de Alfonso 1970):

Entra Giovanni con un corazón clavado en su puñal.

Giovanni.- Mira, mira esto, Soranzo: vengo adornado con sangre aún humeante, triunfante sobre la muerte; orgulloso del botín del amor y la venganza.

(5. 6)

Arrancar el corazón del ser amado para anticiparse a la pérdida del honor, nos trae a la mente las palabras que Tito dirige a la torturada Lavinia, a la que finalmente mata para aplacar su 'vergüenza' y, junto con ella, su pena:

Tú, mapa del dolor, que hablas así por señas,

Cuando un atroz latir te agita el corazón

No lo puedes golpear para aquietarlo.

Hiérello, hija, a suspiros, mátalos con gemidos,

O sostén un cuchillo pequeño entre los dientes

Y sobre el corazón hazte un agujero.

(3.2, 138)

La conexión entre la escena de *'Tis a Pity* y la secuencia final de *El Cocinero*, que presentábamos al inicio de este texto, es obvia. De hecho, y según nos cuenta Gorostiza, fueron tres las tres razones principales que indujeron a Greenaway a emprender la realización de *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. Para empezar, su influencia pictórica, principalmente en lo que respecta a cuadros de grupos alrededor de una mesa. Segundo, su interés por "crear un personaje fuera de lo común que encarnase el mal absoluto de manera moderna", un personaje sin ningún tipo de carisma y, tercero,

la predilección del director por el drama jacobeo, por autores como Ben Jonson, John Webster, Cyril Tourneur y obras como *Lástima que sea una puta*, *La duquesa*

de Malfi o *La tragedia del vengador* que, basadas en la venganza, suelen tener todo tipo de actos violentos [...] Greenaway traslada estos actos al centro del escenario, la cámara los muestra en toda su crudeza, pero no de una forma gratuita sino relacionándolos con el sentimiento de melancolía y desesperación que caracteriza a los personajes del drama jacobeo y que también es una característica de la sociedad actual. (Gorostiza, 1995: p. 146)

El Cocinero se ha descrito como una “tragedia de venganza en un film de gánsters” (Amy Lawrence, 1998, p. 198). Si bien el tabú que rige la trama de *Tis a Pity* es el incesto entre los hermanos Giovanni y Annabella, resulta relevante en el contexto de este breve estudio apuntar la variante que dicha obra introduce en el *topos* del banquete carnal. No es ya el propio pariente del enemigo –sus hijos, como hacen Filomela o Tiestes– el que se le ofrece como carne comestible, sino que el propio agraviado (el vengador), al no hallar otra salida, entrega el cuerpo venerado a los feroces comensales, causa verdadera de la muerte. También entrega Georgina el cuerpo de su amante al ladrón, feroz comensal, al final de una película cuya escenografía no es sino un “conjunto antropomórfico que se convierte en un símbolo de un conducto digestivo en el que el comedor sería la boca, la cocina el estómago y el aparcamiento el ano por donde salen los desperdicios” (Gorostiza, 1995, p. 158).

III. CRUELDAD

En su definición de “crueldad,” Clément Rosset hace una observación que nos resulta relevante en el análisis de la escena del banquete antropófago presente en el film de Peter Greenaway, pues relaciona el término con dos raíces etimológicas: “*Cruor*, de donde deriva *crudelis* (cruel)” y “*crudus* (crudo, no digerido, indigesto)”. Designa, por tanto, “la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta”. Así, prosigue Rosset, “la realidad es cruel –e indigesta– en cuanto se la despoja de todo lo que no es a fin de considerarla sólo en sí misma” (1994, p. 22).

Despojado de su piel e indigesto presenta Georgina el cuerpo de su amante a los ojos del asesino Spica en *El Cocinero*. Despojado e indigesto es el corazón que Giovanni airea frente a los comensales en la obra de John Ford. Ambos devuelven con crudeza la violencia recibida: la venganza aquí es hacer mirar al contrario los efectos devastadores de su comportamiento, mostrarlos en su entera crueldad, es decir en su indiferente dureza, porque “la dureza de la cosa no impide que la cosa sea, indiferente por completo hacia los que atormenta” (Rosset, 1994, p. 35). Indiferentes se muestran los restos de las víctimas al dolor de los demás, porque otra

cosa no puede hacer un cuerpo inerte; sólo falta que los demás no sean indiferentes al suyo.

Ojo por ojo, diente por diente o, en palabras de Artaud, “venganza por venganza y crimen por crimen, [porque] “los vemos amenazados, acosados, perdidos, y ya vamos a compadecerlos como víctimas cuando se revelan dispuestos a devolver al destino amenaza por amenaza y golpe por golpe”. Refiriéndose a la obra de John Ford, Antonin Artaud incluso añade su voz a la escena, poniéndose en lugar de Giovanni: “Queréis [...] la carne y la sangre de mi amor; seré yo quien os arroje este amor a la cara, quien os salpique con la sangre de este amor a cuya altura no sois capaces de elevaros” (2006, p. 32).

De la misma forma podría expresarse Georgina frente a su marido, Spica, al hacerle descubrir la sábana que tapa el cadáver de su amado y ofrecerle ‘la carne y la sangre’ de su amor; amor que ha querido devorar de manera caníbal, como todo lo que ha ido encontrando a su paso –todas las personas asediadas por su presencia, por su verborrea y por su interminable violencia– y que ahora tendrá que degustar lo quiera o no.

Es ciertamente cruel, por parte de los vengadores, enfrentar a los agresores a una imagen así, transgrediendo el tabú que implica la antropofagia y por ende provocándoles un asco mayor incluso que el que ellos mismos han causado con sus acciones. Su venganza consiste en propinar un golpe de realidad al enemigo. Georgina y Giovanni muestran los cuerpos muertos de sus amantes, es decir, su realidad despellejada e *indigesta*. Tendrían aquí cabida las palabras del *Segundo Manifiesto del Teatro de la Crueldad*:

Así como en el teatro *digestivo* de hoy los nervios, es decir, una cierta sensibilidad fisiológica, son deliberadamente dejados de lado, librados a la anarquía espiritual del espectador, el Teatro de la Crueldad [o el cine de Greenaway, en nuestro caso], intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad. (Artaud, 2006, p. 142-143)

IV. DISTANCIAMIENTO

La escena del banquete caníbal nos enfrenta a una realidad despellejada e indigesta, una realidad cruel, la de los cuerpos de las víctimas, consecuencia última de la violencia desencadenada por el proceder de los personajes: Spica y sus gánsters, en el caso de *El Cocinero* o la sociedad que denigra el amor incestuoso de Annabella, encabezada por su marido Soranzo y sus bandidos, en el caso de *'Tis a Pity*. Pese a lo repulsivo de ambas imágenes, sin embargo, el espectador puede ‘digerir’ lo exhibido. Después de todo, lo que tiene delante de la vista es *solo* artificio: cine y teatro; dos medios que, en estos ejemplos, no ocultan su condición como tales. En el caso de *'Tis a Pity*, se percibe una distancia subrayada por el carácter antimiméti-

co –por excesivo, espectacular y contradictorio– de la tragedia de venganza en sí (Coddon, 2001, p. 122). Así, Dollimore ha relacionado la tragedia de venganza con la ruptura, la mimesis aristotélica que Bertolt Brecht lleva a cabo en su ‘teatro épico’ (1989, p. 18). De hecho, Brecht nunca ocultó su fascinación por el teatro isabelino: “complejo, cambiante, impersonal, nunca soluble [...] Comparemos el papel que jugaba la ‘empatía’ antes y ahora. ¡Qué contradictoria, complicada e intermitente operación era en el teatro de Shakespeare!” (citado por Dollimore, 1989, p. 67). Este le sirvió de inspiración para desarrollar su teoría sobre un teatro que distanciara al espectador, activando su capacidad crítica, a través de las interrupciones, el artificio de los gestos y las vestimentas, así como la puesta de relieve de sus mecanismos intrínsecos.

Greenaway, admirador de la tragedia de venganza, incide en dicha distancia a partir de la teoría teatral de Brecht (Gras, 1995). Como diría Sontag, “nada malo hay en apartarse y reflexionar” (2004, p. 135). De modo que Greenaway distancia al espectador *teatralizando* explícitamente parte del material visual, para lo cual desecha el prejuicio de que existe una incompatibilidad esencial entre los medios del teatro y del cine. Es archiconocido el debate en torno a los distintos géneros artísticos suscitado desde la publicación de *Laocoonte: ensayo sobre los límites entre pintura y poesía* de Lessing (1766), que hoy día alcanza nuevas complejidades debido a la invención de nuevos medios de expresión artística. En *Estilos Radicales* (1997), Susan Sontag cuestiona la existencia de “un abismo insalvable, una oposición incluso, entre ambas artes”, cine y teatro (1997, p. 101) y establece un diálogo con el ensayo de Erwin Panofsky, *Estilo y medio en la imagen cinematográfica* (1934), donde este sostiene que uno de los criterios para determinar si una película es realmente cinematográfica es el nivel de contaminación teatral que muestre. Panofsky describe la historia del cine como una emancipación de los modelos teatrales, en la que el primer paso sería la abolición de la frontalidad teatral con la que la cámara aborda las primeras películas. Greenaway, amante de la cámara frontal, trabaja en dirección opuesta a esta observación de Panofsky, subrayando el artificio inherente al medio artístico y no vacilando a la hora de fusionar lo que se ha venido considerando propio de diferentes campos, como el cine, el teatro y la pintura.

Los mecanismos que el cineasta utiliza en sus películas, visibles en la escena del banquete, están vinculados a la mirada frontal del espacio teatral (concretamente, la frontalidad que impusieron los teatros italianos del siglo XIX). La cámara, intermediaria de su mirada, diferencia desde su fundamento el cine del teatro, es un ojo que mira con fijeza a lo largo de toda la película, deslizándose de derecha a izquierda y de izquierda a derecha lateralmente desde el punto de vista del espectador y después en perpendicular con una precisión geométrica, como si el espectador observara desde una platea (Gorostiza, 1995, p. 159). También son teatrales los recursos del atrezzo: los trajes, tan excéntricos, a medio camino entre los uniformes de los cuadros barrocos de Frans Hals o Rembrandt y la ropa actual. Exagerada, sin duda, la histriónica interpretación de Michael Gambon (Albert Spica) dista del estilo interpretativo al que nos tiene acostumbrados el cine de Hollywood y lo

que viene entendiéndose como una interpretación ‘natural’. En lo que concierne a la escena que presentamos aquí, cabe señalar además, la disposición de los personajes secundarios del film, que acompañan en procesión a la mujer vengadora. La música de Michael Nyman marca el paso de todos los personajes del restaurante perjudicados por Spica. Marchan rítmicamente, como lo haría el *párodos* (entrada del coro) en las tragedias griegas. Portan una bandeja con un bulto cubierto por una sábana, que disponen teatralmente ante la cara atónita del ladrón. Una vez descubierto el manjar antropófago y muerto el villano, unas cortinas rojas a modo de telón cierran la película.

A este efecto teatral contribuye, al mismo tiempo, el uso que hace Greenaway de la pintura como escenario: el *tableau vivant* es uno de los recursos estilísticos por excelencia de sus películas, pues la pintura es uno de los motivos por los que Greenaway hace cine y, en concreto, este largometraje –como quedó señalado antes. El director, en este contexto, cita en particular a “Veronés y su cuadro *La comida en la casa Levi*, a Leonardo da Vinci por *La última cena* y a Franz Hals por *El banquete de los oficiales del cuerpo de arqueros de San Jorge*” (Gorostiza, 1995, p. 146).

El descubrimiento espontáneo de una imagen conocida, su reconocimiento, contribuye a sacudir al espectador, insistiéndole en que lo que está mirando no es la ‘realidad’. De esta forma, se produce un giro en la percepción: enfatizando su naturaleza artificial, el arte ilumina un hecho verdadero cuya obviedad a menudo intenta disfrazarse: *el cine es cine*.

V. VIOLENCIA

La escena del banquete contiene, sin duda, una dosis alta de violencia explícita: el cuerpo ‘trágico’ de Michael: muerto, despellejado, asado y condimentado del amante; la mujer, sosteniendo fría y elegantemente una pistola. El villano, humillado, encañonado por el arma de la mujer a la que ha maltratado y que ahora se venga poniendo punto y final al devenir infausto de los acontecimientos. Luego, el disparo. Y muerto por fin.

El Cocinero tiene en común con *Titus Andronicus*, *The Spanish Tragedy*, *Antonio’s Revenge*, *The Revenger’s Tragedy* o *’Tis a Pity She’s a Whore* la exploración de la violencia. Julie Taymor, la directora de la adaptación cinematográfica de *Titus Andronicus* (*Titus*, 1999), señala en los títulos que abren el film:

Tito no sólo muestra situaciones oscuras, sino que también se complace en desafiar nuestros principios morales y legales en un momento de la historia en el que el racismo, el genocidio y la violencia ya no impresionan a la gente. Tito no es una historia refinada e inocente, está destinada a señalar el horror de la tragedia a través de imágenes poéticas, invocando a la gente para que examine las verdaderas raíces

de la violencia.

El cocinero, siguiendo los pasos de las tragedias de venganza, mantiene una actitud parecida en una época penosa como la nuestra: sus imágenes poéticas resplandecen sobre el gris de la violencia noticiada. Sin embargo, cabe plantearse hasta qué punto estas imágenes son útiles en el examen de las auténticas raíces de la violencia.

Jonathan Dollimore reconoce un potencial subversivo en las tragedias de venganza, en su tratamiento y exhibición de lo escabroso. Sin embargo, apunta que esta subversión no es tanto intrínseca a las ideas (o las imágenes) que plantea como a “su contexto de articulación, a quién, a cuántos y en qué circunstancias” se expresan esas ideas (1985, p. 22). En el caso de la tragedia de venganza, la existencia demuestra que los teatros de principios de siglo XVII en Inglaterra eran contextos potencialmente subversivos y por ello temidos. Una y otra vez se alegaba que el teatro estaba alimentando la irreligión, la corrupción y la revuelta. Un ejemplo ilustrativo es la escena de la abdicación de Ricardo II, en la obra de Shakespeare, que se eliminó del *First Quarto*, por considerarse que incitaba a la rebelión contra la reina, y no se volvió a representar hasta la muerte de Isabel I, quien en cierta ocasión dijo: “Yo soy Ricardo II, ¿no lo sabía?” (Dollimore, 1985, p. 23).

El contexto en el que Greenaway plantea *El Cocinero* es el gobierno de Margaret Thatcher. La producción de Greenaway en los ochenta corre a la par del Thatcherismo, al que se opone a través de la parodia: su antagonista es la primera ministra del gobierno británico (Walsh, 2006, p. 127). El propio Greenaway ha descrito a su personaje, Spica, como una alegoría del gobierno de Thatcher, en el que la producción económica primaba por encima de los valores culturales, desprovistos de subvención y relegados a un segundo plano en la época de las grandes privatizaciones (Gras, 1995). En varias ocasiones, Albert Spica, al dirigirse al librero le increpa: “¿Pero dan tus libros dinero?” En este sentido, Michael representa a la izquierda británica asesinada y Georgina al pueblo dispuesto a dar su merecido al villano (Siegel, 1990, p. 22). No es descabellado, entonces, reconocer un vínculo entre el personaje de Michael, el intelectual golpeado, humillado, muerto y despellejado, y el propio Peter Greenaway, intelectual descontento con el gobierno de Thatcher, al que acusa de arrumbar la cultura británica.

La escena que analizamos focaliza nuestra atención, por horripilante, en el cuerpo inerte de Michael, imagen de la intelectualidad británica vilipendiada y, en cierto modo, un autorretrato de Peter Greenaway. En esta película, como en las tragedias de venganza mencionadas, la violencia nos asalta sin tregua en momentos decisivos de la trama, principalmente en su conclusión, rompiendo las fronteras del cuerpo humano y llevándolo a situaciones extremas. Recordemos la lengua y las manos cortadas de Lavinia, el corazón arrancado a Annabella, la muerte como postre de un banquete final convertido así en una última reyerta. “El cuerpo jacobeo, objeto de terribles presiones” –apunta Barker– “se mostraba sobre los escenarios de los teatros, que disfrutaban de un protagonismo que ahora resulta marginal”.

Este cuerpo, “con las manos de la violencia posadas en él, iluminaba la escena, incitaba al desacuerdo y encendía la poesía” (1984, p. 25).

La violencia ejercida sobre el cuerpo, además, no carecía ni carece de sentido, es decir, su crueldad no está exenta de intención, como comentamos en la introducción al mencionar a Ovidio. La imagen del cuerpo violentado es la constante de las obras seleccionadas y constante igualmente en la historia del arte y la literatura desde sus principios. Como afirma Mary Douglas, si el cuerpo de un animal, en los ritos de sacrificio primitivos, sirve como símbolo para reflejar formas sociales complejas y resolver situaciones (por ejemplo, “deshacer un incesto”), “aún más directo es el simbolismo que actúa sobre el cuerpo humano [ya que] el cuerpo es un modelo que puede servir para representar cualquier frontera precaria o amenazada” (1975, p. 135). Partiendo del proceder de las culturas primitivas sobre el cuerpo, Douglas deduce que estas ven “en el cuerpo un símbolo de la sociedad” y consideran “los poderes y peligros que se le atribuyen a la estructura social como si estuvieran reproducidos en pequeña escala en el cuerpo humano” (1975, p. 134). En este sentido, la violencia que arrasa el cuerpo de Michael, los de los personajes en *Titus Andronicus*, o el de Annabella, podrían considerarse réplica de una violencia social latente y, más aún, si, atendiendo a las palabras de Dollimore, consideramos el contexto en el que esta violencia (metafórica) es gestada.

Al contrario que la cultura primitiva, de carácter autoplástico, la nuestra es aloplástica. Es decir, si bien el primitivo “trata de satisfacer sus deseos por la auto-manipulación, ejecutando ritos quirúrgicos sobre su propio cuerpo, [...] en la cultura moderna, tratamos de satisfacer nuestros deseos actuando directamente sobre el medio externo”, y así obtenemos “los impresionantes resultados técnicos” que caracterizan nuestra cultura (1975, p. 134). Siguiendo las reflexiones de Foucault, se podría decir que, en nuestra cultura, el cuerpo ha sido domado y disciplinado a lo largo del tiempo: optimizado y exorcizado de sus enemigos, útil y dócil en un sistema donde ha de ser perfectamente integrado y afinado como una máquina siempre lista y dispuesta para ser integrado en su posición correcta (2005, p. 33). En este sentido, la violencia ejercida sobre el cuerpo puede constituir una oposición al cuerpo domado; se trata de un uso del cuerpo como metáfora y, por ende, como vía de expresión.

En este punto se hace factible la conexión de la obra de Peter Greenaway, que parte de la tragedia de venganza, como hemos visto, con otras prácticas artísticas relacionadas con un tratamiento extremo del cuerpo; en concreto las de artistas que retoman la práctica primitiva autoplástica para producir efectos que ya no tienen que ver con la caza o la fertilidad de la tierra, sino con los asuntos inmediatos de la sociedad en la que viven. Trabajando sobre el material que le proporciona su propio cuerpo, dichos artistas aspiran a crear nuevos espacios de conocimiento en torno a los terrenos del riesgo, el miedo, la muerte, la sexualidad, haciendo estallar definiciones como identidad, patología o pornografía (Amorós 2006; Ballester 2012; Salanova 2015).

La experiencia artística en relación con el cuerpo violentado, la herida y el

dolor se ha ido desarrollando en diferentes países y con propuestas de carácter plenamente individual y variopinto. Entre sus precedentes más destacables están los artistas del Accionismo Vienés, (Herman Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus, Oswald Wiener y Rudolf Schwartzkogler), cuyas prácticas se iniciaron en 1961 en Austria, seis años después de que los aliados se retiraran del país. La pervivencia de los resabios del fascismo que aún reinaba en Viena durante los años sesenta, justifica, según Danièle Roussel, la brutalidad de sus *performances* (2004, p. 204-205). Para los accionistas, que seres humanos dentro de la normatividad, escrupulosos y reprimidos con respecto al propio cuerpo, sean capaces de adherirse al fascismo, implicaba una disfuncionalidad que ellos debían poner de manifiesto. Por eso “descenderán al infierno del ser humano, abrirán la esclusa del inconsciente” (Roussel, 2004, p. 206). Nitsch se mata simbólicamente, descuartiza toros, los abre, hurga en sus entrañas. A partir de su cuerpo, Günter Brus muestra la agresividad contra uno mismo en forma de automutilación, porque para los accionistas de Viena, “el cuerpo ya no es un cuerpo tal como lo vemos, con sus tabúes, sus prohibiciones, los frenos que la civilización le ha impuesto, tal como nos dice Sigmund Freud” (2004, p. 210). Ahora el cuerpo es estudiado enteramente. En las acciones de Mühl el cuerpo se recubre de leche, harina y objetos, de elementos como lechugas, tomates, mantequilla; con un espíritu en apariencia destructivo, pero con fines creativos. El cuerpo se relaciona con lo orgánico y, como vemos, con lo comestible, como en la escena presentada de *El Cocinero*.

La revolución política que Europa vive en 1968, en Viena resulta ser también ‘artística’. En algunas ciudades, los estudiantes salen a la calle y la represión policial es durísima, causando varios muertos. Los accionistas, por su parte, continúan por el camino de la provocación. Otto Mühl, “simbolizando las torturas que el hombre ha sufrido en general y, en concreto, a través del fascismo”, llegará a someterse a prácticas masoquistas. En otra acción, unos actores simularán que se masturban mientras suena el himno austriaco y Oswald Wiener lee una serie de textos (Roussel, 2004, p. 211). El escándalo es tal que la revolución accionista termina con la detención y encarcelamiento de los artistas. El arte tiene consecuencias para sus vidas, justamente porque –como propusiera Artaud– deshacen las barreras impuestas entre arte y vida.

La exploración de estos nuevos espacios radicales a través de emociones extremas, violentas y dolorosas tendrán en Gina Pane a una de sus figuras más representativas en la década de los setenta principalmente. Pane ve en la herida y el dolor una vía para exorcizar la violencia y ése es el centro de su trabajo. En sus acciones casi siempre inflige una herida en su propio cuerpo. Una de las fuentes de inspiración para su obra artística es una tela de Ribera, *Bartolomé el desollado*, imagen que nos permite remitirnos de nuevo al cuerpo desollado de Michael en la escena que cierra *El Cocinero*. Para la artista, la herida es “un signo del estado de fragilidad extrema del cuerpo, un signo de dolor, un signo que pone de relieve la situación externa de agresión, de violencia a la que estamos siempre expuestos” (Martel, 2004, p. 16). Una de sus obras más conocidas es *Escalade non anesthésiée*, acción concebida en 1970 y efectuada en 1971, consistente en una escalera fabri-

cada con afilados cuchillos por la que la artista subía hiriendo sus pies. Lejos de reducirse a una apología del masoquismo o la autodestrucción, la sangre derramada en esta acción se refería, según Pane, a la violencia sanguinaria de la guerra de Vietnam (entrevista con Mennekes 1989).

Con un propósito político similar, Marina Abramovic, artista que también explora los límites de la mente y del cuerpo, ha tenido como objetivo, en sus primeras obras, la oposición a la represión del gobierno de posguerra de Tito en Yugoslavia. Esta actitud se materializa contundentemente en 1997, con la presentación de la video-instalación y performance de título *Balkan Baroque*, apareciendo vestida de blanco sobre un cúmulo de trozos de carne de vaca, crudos y ensangrentados. Durante horas, Abramovic limpia la sangre con sus manos, salpicando su vestido. Quiere mostrar así la crudeza indigesta de la guerra en Yugoslavia.

Los contextos que alumbran las obras expuestas, encarnaciones extremas de la teoría de Artaud –quien no concibe “una obra separada de la vida” (Artaud, 2000, p. 13)– son diferentes, y también lo es su articulación. Sería simplista establecer una equivalencia entre la violencia exhibida en los escenarios isabelinos y jacobinos, la mostrada por Greenaway en sus películas y las controvertidas acciones contra el propio cuerpo de los artistas de performance extrema, cada cual con sus preocupaciones y motivaciones particulares. Evidentemente, Greenaway no es un artista de performance que utilice su propio cuerpo para lanzar una crítica. No obstante, al identificarse con Michael, el intelectual aniquilado, la izquierda británica moribunda, entendemos que hace un guiño a las prácticas artísticas extremas en su afán de reflejar la violencia del mundo circundante. Cabe entonces apuntar algunos puntos en común entre Greenaway y los artistas mencionados. Primero, otorgan protagonismo al cuerpo en los estallidos de violencia (cuerpo sangrante, mutilado, sacrificado, trágico). Segundo, incitan al debate, y, en algunos casos, al escándalo público con la exhibición cruel (y artística) de esa imagen violenta en un contexto social y político determinado; en el caso de Greenaway: espectadores que salen del cine por resultarles insoportable la escena. Tercero, estas obras sirven potencialmente para vehicular ideas polémicas en otros contextos. La simbología del cuerpo seccionado, la carne mutilada, la ofrenda de la sangre, ha sido desde antiguo fuente de innumerables interpretaciones. Entra aquí en juego la capacidad de esas imágenes de ser reutilizadas, releídas, reinterpretadas una vez que el tiempo las ha desubicado de su contexto original. La mirada que exigen no es la misma que solicita la violencia desplegada en los medios de comunicación, causa de rabia y frustración, que desemboca inevitablemente en pasividad (Sontag, 2004). Al contrario, el hecho de que estas imágenes se inserten, además de en un contexto político, en el contexto del arte, exigiría una reflexión. “La vuelta de ‘lo real’ a través de lo subversivo, implica la construcción de un proyecto artístico-social alternativo, que sacuda nuestros prejuicios” (Amorós, 2006, p. 42). Las macabras crueldades del *body art*, como los siniestros grabados de Goya, el ejemplo que esgrime Sontag, persiguen un efecto devastador. Esta vía artística es una forma de arte, sugiere Amorós, “que podemos emparentar con la resistencia, con la denuncia política, y que vuelve a mostrarnos lo que ya conocemos desde otros puntos de vista extremos” (2006, p.

42). Esta consideración es aplicable, según el punto de vista que ha ido desarrollando este trabajo, tanto a la tragedia de venganza, como al trabajo de Peter Greenaway.

VI. CONCLUSIÓN

En definitiva, es manifiesto el estrecho vínculo entre la tragedia de venganza, las prácticas extremas del arte corporal y la obra de Peter Greenaway. Tomando como ejemplos principales las obras *Titus Andronicus*, de Shakespeare y *'Tis a Pity She's a Whore*, de John Ford en relación con la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, y centrando la atención en la escena del banquete antropófago, este breve estudio ha dado un paso más para vincular estas expresiones en torno al cuerpo con las que ofrecen algunos artistas del *body art*. Como se ha visto, existe una línea consistente, por su continuidad temática a lo largo del tiempo, desde las escenas cruentas en los textos clásicos, como las que protagonizan Procne y Filomela en la *Metamorfosis* de Ovidio, o Tiestes en la obra de Séneca, hasta dichas prácticas extremas contemporáneas, donde el derramamiento de sangre no sólo sigue siendo un vehículo expresivo, sino que constituye, en algunos casos, el centro de la expresión plástica.

Por otra parte, las conexiones entre las obras teatrales de la tragedia de venganza y las de Greenaway no responden a la mera imitación, ya que los motivos extraídos del teatro isabelino y jacobeo se transforman con la reflexión de Greenaway en torno a dos figuras fundamentales para el siglo XX y el actual, Antonin Artaud y Bertolt Brecht. El vínculo que une la tragedia de venganza con Greenaway se refuerza más aún si tenemos en cuenta que ambos autores profesaban un interés especial hacia el teatro isabelino y jacobeo; más aún si tenemos en consideración la fascinación que Antonin Artaud, en especial, ha ejercido sobre los artistas de la performance extrema. Por su parte, Brecht es autor de una versión sobre el *Eduardo II* de Marlowe y, además, tanto él como autores posteriores, han sugerido que el teatro jacobeo ha sido una fuente de inspiración para su teoría teatral. En el caso de Artaud, el hecho de que dedique páginas enteras a reflexionar sobre la obra de John Ford es significativo. Además, Greenaway bebe tanto de los trágicos como de la estética del arte de performance y las corporalidades extremas, hecho que evidencian tanto las conexiones visuales, como el interés por el cuerpo humano manifestado por el propio director en exposiciones como *The Physical Self* (Róterdam, 1991), consistente en la exposición de actores desnudos en vitrinas de cristal, donde permanecían durante horas para dejar que los visitantes observaran sus cuerpos (Greenaway, 1992).

Por último, el presente estudio demuestra la posibilidad de vías de investigación interdisciplinares atentas a distintas manifestaciones artísticas –el teatro, el cine y la performance– evidenciando cómo se articulan sus relaciones en el ámbito

de la recepción actual de obras del pasado y cómo esta recepción se materializa en realizaciones o apropiaciones recientes, aportando nuevas visiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Rodolfo. (ed.) 1970. Ford, John. *Lástima que sea una puta*. Buenos Aires: RAE.
- ALSINA, José. (ed.) 2005. Esquilo. *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra.
- AMOROS, Lorena. 2000. "Ante la bofetada de lo real". *Revista de Occidente* 297.
- ARTAUD, Antonin. 2006. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- ARTAUD, Antonin. 2000. *El Pesa-Nervios*. Madrid: Visor.
- BALLESTER, Irene. 2012. El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo. Gijón: Editorial Trea.
- BARKER, Francis. 1984. *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*. London: Methuen.
- BATE, Jonathan. (ed.) 1995. Shakespeare, William. *Titus Andronicus*. London: Arden Shakespeare Routledge.
- BELSEY, Catherine. 2007. *Why Shakespeare*. London: Palgrave Macmillan.
- BENNET, Susan. 1990. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London: Routledge.
- CEREZO, Marta. 2005. "Sensibilidad senequista en la estructura de desorden de *Titus Andronicus*". *Revista de Estudios Latinos (ReLat)* 5: 275-293.
- CODDON, K. S. 2001. "Necrophilia and *The Revenger's Tragedy*". Simkin, Stevie (ed.). *Revenge Tragedy*. London: Palgrave Macmillan.
- DOUGLAS, Mary. 1973. *Pureza y peligro*. Madrid: Siglo XXI.
- DOLLIMORE, Jonathan. (ed.) 1989. *Radical Tragedy, Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- ELIOT, T. S. 1950. "Seneca in Elizabethan Tradition". *Selected Essays 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace & World.
- FOUCAULT, Michel. 2005. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund. 1999. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
- GOROSTIZA, Jorge. 1995. *Peter Greenaway*, Madrid: Cátedra.
- GRAS, Vernon and Marguerite Gras. (eds.) 2000. *Peter Greenaway Interviews*. Jackson, Mississippi: University of Mississippi.
- GRAS, Vernon. 1995. *Dramatizing the failure to jump the culture/nature gap: the films of*

- Peter Greenaway*. En <http://petergreenaway.co.uk/essay.htm>
- GREENAWAY, Peter. 1992. *The Physical Self*. London: Art Pub Inc.
- HIGHET, Gilbert. 1985. *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on western Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- LAWRENCE, Amy. 1997. *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTEL, Richard. (ed.) 2004. *Arte Acción (1958-1978)*. Valencia: IVAM Documentos.
- MENNEKES, Friedhelm. (ed.) 1989. *Gina Pane, La chair ressuscité*. Colonia: Kunst Station Sankt Peter.
- MIOLA, Robert. 2000. *Shakespeare's Readings*. Oxford: Oxford University Press.
- PASCOE, David. 1997. *Peter Greenaway, Museums and Moving Images*, London: Reaktion Books.
- PLATÓN. 1998. *La República*. Madrid: Alianza.
- ROSSET, Clément. 1994. *El principio de crueldad*. Valencia: Pre-Textos.
- ROUSSEL, Danièle. 2004. "Accionismo vienés: la destrucción conduce a la creación", en Martel, Richard, ed., *Arte Acción (1958-1978)*. Valencia: IVAM Documentos 10.
- SALANOVA, Marisol. 2015. *Enterrados. El caso de los cuerpos*. Murcia: Micromegas.
- SIEGEL, Joe E. 1990. "Greenaway by the Numbers". *City Paper*.
- SHAKESPEARE, William. 2004. *Tito Andrónico*. INBERG, Pablo. (trad.). Buenos Aires: Losada.
- SONTAG, Susan. 1997. *Estilos radicales*. Madrid: Santillana.
- _____ 2004. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Punto de Lectura.
- TAYMOR, Julie. 1999. *Titus*. Fox Searchlight Pictures.
- WALSH, Michael. 2006. "Allegories of Thatcherism: Peter Greenaway's Films of the 1980s". Friedman, L. (ed.). *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. London: Wallflower.

LA VIOLENCIA RACIONALIZADA EN *MATADERO SOLEMNE* (1969) DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: DEL GOZO TRÁGICO A LA DENUNCIA

CAROLE VIÑALS

Universidad de Lille

Resumen: La representación de la violencia con una función de denuncia es habitual en la obra de Jerónimo López Mozo. En *Matadero solemne* (1969), la denuncia es doble: se trata de censurar la pena de muerte como castigo, pero también de criticar la violencia del Estado. Esta obra, que se escribió bajo la dictadura, se sitúa en un marco intemporal con referencias

a la Ilustración, a la Revolución francesa y a la época contemporánea. Usando técnicas del Teatro Pobre, esta obra escenifica la crueldad para hacer que el espectador, mediante la catarsis, razone sobre las distintas formas de barbarie.

Palabras clave: Jerónimo López Mozo. *Matadero solemne*. Violencia. Crueldad y catarsis

Abstract: The representation of violence to condemn is a usual topic in López Mozo's theater. In *Matadero solemne* (1969), the author condemns the death penalty and the violence of the state at the same time. This play, written during the dictatorship, is set in an atemporal frame, with references to the

Enlightenment, the French Revolution and the present. Relying on techniques of Poor Theatre, the play stages cruelty to invite the audience to reflect, through catharsis, on different forms of brutality.

Keywords: Jerónimo López Mozo. *Matadero solemne*. Violence. Cruelty and catarsis.



La violencia, y en particular la que ejerce el poder establecido contra aquellos que se oponen a él, es uno de los temas principales del dramaturgo Jerónimo López Mozo (Gerona 1942) con obras como *Anarquía 1936*, *El arquitecto y el relojero*, *La infanta de Velázquez*, *Matadero solemne*... Este último texto fue censurado en 1969 y ganó el premio Arniches en 1970. La estructura de la obra, dividida en diez partes con diez títulos (“Acogida a los espectadores y ocupación del ámbito escénico”, “El juicio”, “Reconstrucción de los hechos y entierro de la víctima” “Las razones del pueblo y de las fuerzas del orden”, “Debate sobre la pena de muerte”, “La sentencia”, “El pueblo revive los tiempos gloriosos de la pena de muerte”, “Conversaciones en torno a la anarquía y la revolución”, “La ejecución” y “El Happening final”), plasma el afán didáctico de un autor comprometido con la realidad social de su época y deseoso de apelar a la reflexión. Jerónimo López Mozo pertenece a la generación del Nuevo Teatro Español, un grupo de autores bastante ecléctico, todos ellos muy críticos con el sistema político y social. *Matadero solemne* ilustra la oposición del autor a la dictadura y su crítica de la opresión. Según César Oliva, “el itinerario dramático de Jerónimo López Mozo es el de un auténtico representante del Nuevo Teatro Español”, de un “luchador infatigable” (Oliva, 1989, p. 409). El crítico subraya también su “perpetua dedicación a la experimentación” (Oliva, 1989, p. 409) con diferentes formatos escénicos, alternando *happening*, minidramas, monólogos.... Jerónimo López Mozo es un representante destacado de la estética vanguardista española (Gabriele, 2009).

Acabar con la vida de alguien es la peor violencia que un ser humano le puede infligir a otro. En *Matadero solemne* esta forma extrema de violencia se ve escenificada con todo detalle. Se trata de una contundente denuncia de la pena de muerte.

En este trabajo veremos primero los lazos que unen la violencia al gozo estético y en qué medida en *Matadero solemne* se mezclan influencias diversas (la de Artaud, la de Weiss, de Brecht, el Teatro Pobre) en una estética carnavalesca trágico-grotesca. El eclecticismo de *Matadero solemne* plantea un distanciamiento con un fin didáctico ya que la violencia no es gratuita sino que tiene una utilidad: *Matadero solemne* ilustra el compromiso de López Mozo con la realidad de su época. La escenificación de la violencia es una ilustración de la condena de los abusos del poder oficial.

1. LA VIOLENCIA TRÁGICO-GROTESCA Y EL GOZO ESTÉTICO

En inglés se habla de de *Theatre of the Scaffold*, para definir un tipo de teatro en el que la violencia está hiperpresente ante los espectadores. En *Matadero solemne*, la violencia se exhibe. *Cadalso* significa: “una estructura, un tablado que se levantaba para actos solemnes en medio de una iglesia con fines religiosos o en la plaza principal de una población (por ejemplo, para recibir al Rey)”. Y *cadalso* es

también el: “Tablado construido para la ejecución de la pena de muerte”. El cadalso es, pues, algo elevado a la vista de todos y también el lugar de las ejecuciones. La puesta en escena de la muerte es una práctica muy antigua, ya que la muerte es un espectáculo que puede procurar un gozo ambiguo, mezcla de horror y belleza, a algunos personajes de la obra. La etimología de la palabra “teatro” tiene que ver con la vista: en griego *theamai* significa “veo” y la violencia ofrece una ocasión de atraer la mirada, fascinando. Los lazos entre belleza y violencia se ven explícitamente subrayados desde el inicio de *Matadero solemne*:

- La ejecución de un hombre es una obra de arte.
- La muerte en el patíbulo es estética.
- Se trata de un hermoso suplicio que debe ser mostrado a plena luz y ante miles de espectadores. ¡Que se produzca en ustedes el sublime y generoso furor dionisiaco y la embriaguez de las sacras orgías! (López Mozo, 2006, p.2)

La expresión “furor dionisiaco” remite al placer que procuran los excesos. El temor de los condenados es fascinante:

FALSO ENCAUZADOR.- En París la muchedumbre acudía por costumbre a la plaza de la Grève para sentir el placer de ver temblar a los condenados cuando ante el verdugo eran llevados. Las madres llevaban a sus hijos a la ejecución para que desde muy niños aprendieran la lección. (López Mozo, 2006, p. 28)

Fobos y Deimos, personificaciones en la mitología griega del pánico y del terror, eran hijos de Ares (dios de la guerra) y de Afrodita (diosa de la belleza): el teatro como representación de la violencia arranca desde sus inicios en la tragedia griega donde se solía sacrificar a un animal para preservar la paz. La representación de la violencia resulta, pues, embriagadora y congrega a todos los espectadores en una misma emoción trágica:

- En el patíbulo está la esencia del brebaje confortador y acre que tenemos que beber todos para participar de una misma embriaguez, para fundir nuestros espíritus en una misma emoción trágica.
- ¡No se asusten! Estamos en el teatro y teatro les ofrecemos. - El arte de ajusticiar es un arte teatral. - El patíbulo es el sublime escenario de la tragedia. (López Mozo, 2006, p.4)

El horror y el placer ante la muerte unen a los espectadores, mas al resaltar que se trata de un espectáculo, la voz pretende darles buena conciencia: el placer que van a experimentar es estético e inofensivo. En *Matadero solemne*, el voyeurismo se ve legitimado al tratarse de algo irreal, razón por la cual López Mozo opera una *mise en abyme* del espectáculo del ajusticiamiento: el público contempla la fascinación y el regocijo de otro público, tan semejante a él, que se recrea y goza

de la ejecución. Se trata de una re-presentación, de una re-creación ya que uno de los actores pone el cartel “plaza de Grève”. Mostrar una acción tan violenta como la muerte de un hombre permite satisfacer una atracción oscura, el morbo de ver la sangre. La ejecución de un hombre es una suerte de “brebaje reconfortante”). La violencia en escena es también una forma de trascender un tabú gracias a lo “sublime”. El placer de ver la sangre es subrayado por Malina:

Somos bestias. Nos gusta el olor y el color de la sangre. Creemos que nuestra salvación está en verla correr. Se derrama durante las tiranías para mantener al tirano en el poder; en las revoluciones para destruir las tiranías; luego se consolidan las revoluciones con la sangre de los que las hicieron para que vuelvan las aguas a los cauces de la normalidad. Y, mientras tanto, cada día nos hundimos un poco más y descubrimos que necesitamos víctimas, inocentes o no, para seguir viviendo. (López Mozo, 2006, p.35)

La violencia actúa como una droga embriagadora que crea adicción y dependencia. Para Artaud, el teatro funciona liberando las energías reprimidas en el ser humano, borrando los límites entre la escena y el público. Su deseo era recuperar lo sagrado del teatro, esa magia de ceremonia iniciática que tuvo en sus comienzos. La crueldad aparece desde el mismo título ya que se trata de una ejecución solemne, anunciada, cuyas distintas etapas (juicio, reconstrucción de los hechos, verdugo probando su guillotina...) se ven representadas. Según Artaud, la creación-destrucción cósmica es la base de todo lo viviente, de ahí que la representación de la violencia esté en el origen y la base del teatro. El mal y la muerte son constitutivos. La crueldad liberadora del teatro recrea la necesidad del mal cósmico que el teatro no nos deja olvidar. *Matadero solemne* saca a la luz el vampirismo atávico que habita al ser humano.

Matadero solemne no solo representa esa violencia sino también el placer de aquellos que asisten a ella, situándose en la línea de *Marat-Sade*, reuniendo y cristalizando diversas influencias. En 1968 se estrenó en Madrid *Marat-Sade*, dirigido por Adolfo Marsillach. El título completo de la obra es *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representados por el grupo teatral del Asilo de Charenton dirigido por el Marqués de Sade*. Se trata de una obra metateatral de Weiss; es decir, introduce un espectáculo dentro del mismo espectáculo: el Marqués de Sade escribe y dirige una obra en la que se representa el complot de asesinato y la posterior muerte de Jean Paul Marat, un importante activista político durante la Revolución Francesa. El escenario es un manicomio; los actores son unos locos; el público (además de nosotros) lo constituyen los aristócratas y los burgueses: *Marat / Sade*, como *Matadero solemne*, integra en escena todos los agentes implicados en la labor teatral. Se suele interpretar la obra como una crítica de la burguesía que desencadenó la revolución. Weiss no es la única influencia de López Mozo: *Marat-Sade*, como *Matadero solemne*, se inspira también en el Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, quien abogaba por una comunión espiritual entre el actor y el público, rebasando el realismo y la voluntad de mimesis para hacer de la representación una

ceremonia religiosa y pagana. Para escenificar ese ritual, la sobriedad es esencial. Lo precisa el propio Artaud en su “Primer manifiesto del teatro de la crueldad”: “Suprimimos el escenario y la sala, que son reemplazados por una especie de espacio único, sin separación ni barrera de ninguna clase, y que se concentra en el teatro mismo de la acción [...] por el hecho de que el espectador situado en el medio de la acción está envuelto y surcado por ella” (Artaud, 1978, p.27). Las didascalias de *Matadero solemne* describen así la ausencia de decorado que remite también al Teatro Pobre:

EL ÁMBITO ESCÉNICO

Cualquier lugar es adecuado para la representación. Únicamente es necesaria, al fondo, una estructura metálica dividida en varios pisos de huecos o celdas.

En el bajo está almacenada la mayor parte del *atrezzo*: vestuario, banderas, estandartes, peles, pintura, cestos de mimbre, carreta, guillotina, garrote, garrafas, etc.

En la primera planta hay un hueco para los músicos y otro con rejas convertido en celda o jaula.

Los demás huecos libres serán ocupados por los actores. (López Mozo, 2006, p.1)

Como precisa la didascalia, cualquier espacio puede acoger esta representación. El único elemento del decorado es la estructura metálica y algunos accesorios fáciles de conseguir.

La tercera influencia fundamental de Jerónimo López Mozo en *Matadero solemne* es Bertold Brecht y su teoría del Teatro Épico, que se opone a la representación clásica, para proponer participación intelectual y consciente del espectador haciendo de él un observador capaz de sacar conclusiones de la *performance*. Cabe destacar el eclecticismo de la dramaturgia de López Mozo. El propio dramaturgo, con su modestia habitual, reconoce la influencia de Brecht:

Nunca me aparté de Brecht. Sí acaso, establecí mis contactos con él a través de otros autores que, con mayor o menor fidelidad, fueron sus continuadores. De todos ellos, quién más me interesó fue Peter Weiss. El patrón de mi *Matadero solemne* (1969) fue *Marat-Sade*. Hoy conozco a Brecht mejor que cuando le imité, pero es tarde para lamentarlo, además de inútil. Es cierto que pude haber sacado mejor provecho de sus enseñanzas, pero no fueron pocas ni despreciables las recibidas. (1980)

Una de las funciones de “lo trágico” es reintegrar el orden del sentido. En *Matadero solemne* el espectador se da cuenta del artificio: la plaza de Grève se ve indicada a través de un cartelillo y el Encauzador presenta a todos y cada uno de los personajes que intercambian sus papeles. Este procedimiento hace pensar en el circo y también en las máscaras del teatro griego. Solo tres actores permanecen en

su mismo papel durante toda la obra: Malina, el Encauzador y el Acusado Miguel García, pero los dos últimos sufren: uno, la usurpación de su papel (el Falso Encauzador), y el otro acaba ocupando el mismo lugar que los peleles que evocan el teatro de títeres. Lo grotesco en *Matadero solemne* nos remite a la definición que Bajtin da del concepto: las clases populares, para resarcir la opresión, realizan burlas escatológicas de las esferas de poder, ridiculizando sus rasgos. Las fechas para estas ridiculizaciones son las del carnaval, pero en *Matadero solemne* es la ejecución de un condenado la que da lugar a una fiesta carnavalesca. Antes de la ejecución del condenado, el verdugo se entrena con la cuchilla utilizando un pelele. La escena recuerda un ensayo general:

(El pelele, recompuesto ya, es colocado en la guillotina. Un actor da brochazos de pintura roja en la cuchilla y cuello del pelele.

El VERDUGO deja caer la cuchilla. Alza la cabeza ensangrentada del pelele y los actores aplauden.

El VERDUGO saca varias cabezas de trapo del cesto de mimbre y las echa sobre los actores, que juegan a arrojárselas unos a otros. (López Mozo, 2006, p. 26)

La pintura roja representa la sangre y las cabezas son utilizadas como pelotas. En *Matadero solemne*, López Mozo recrea pues formas de la representación litúrgica: “- La pena capital es un drama religioso con el supremo sentido de una representación litúrgica. ¡Es la obra máxima del genio del Cristianismo!” (López Mozo, 2006, p.4). La violencia y el sacrificio satisfacen un instinto y son fuente de placer, como cuando en una misa se comulga con la sangre y el cuerpo de Cristo. La alusión religiosa es aquí subversiva. El carnaval es un periodo de inversión de valores, mezcla de lo más profano y lo sagrado: es el mismo tipo de estética que encontramos en la obra. Y lo grotesco tiene aquí una dimensión trágica como en el carnaval cuando se desvela lo más recóndito del ser humano, aquello que permanece oculto y solo desvela el teatro. Como subraya Jacqueline de Romilly “la tragédie grecque porte toujours témoignage de l’homme en général, et, grâce au chœur, ce témoignage est constamment rappelé à l’attention des spectateurs” (1980, p.67). En esta obra el coro son los espectadores del ajusticiamiento que muestran las pulsiones escondidas. A *Matadero solemne* se pueden aplicar las palabras de Eileen J. Doll sobre *Bajo los rascacielos*: “con un estilo expresionista y elementos del teatro Pobre, logra mostrar lo feo y lo grotesco de la confrontación con la muerte” (Doll, 2011, p.123). *Matadero solemne* recuerda la tragedia antigua que aunó los grandes mitos. Lo trágico (el sacrificio de un hombre) suscita el terror y, sin embargo, aparece en *Matadero solemne* como un desarrollo lógico e implacable con un carácter burlesco, revelando el carácter profundamente tragicómico de la condición humana, con una dimensión carnavalesca. La tragedia suscita en *Matadero solemne* pues una forma de conocimiento sobre lo humano a través de la deformación y la caricatura.

2. LA VIOLENCIA RACIONALIZADA: LA OTRA CATARSIS

Artaud insiste en decir que la representación teatral “nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos” (1978, p.34). Son esos símbolos escénicos los que hacen de este teatro, un lugar en el que el centro de lo que acontece esté en constante desplazamiento. El sitio está entre la humanidad y esos demonios dormidos que empujan a conductas infernales. *Matadero solemne* nos sitúa en esa encrucijada, haciéndonos reflexionar. La primera didascalía es muy precisa en cuanto a la acogida de espectadores:

ACOGIDA A LOS ESPECTADORES Y OCUPACIÓN DEL ÁMBITO ESCÉNICO

El ENCAUZADOR está en el primer término del ámbito escénico. Se apoya en un largo bastón y observa al público que ocupa sus localidades. Su actitud es la de quien espera el momento de iniciar una actividad.

Los actores se hallan dispersos por escaleras, pasillos, W.C., palcos y cualquier otro lugar que sirva de paso a los espectadores hacia la sala.

Los músicos ocupan su lugar en el escenario. (López Mozo, 2006, p.1)

La figura del Encauzador evoca a un chambelán o maestro de sala, pero se trata de un actor que presentará a algunos personajes, ofreciendo detalles sobre las situaciones, como si fuera un trasunto del propio autor. El bastón representa el poder, la sabiduría y el hecho de que este personaje actúe como guía espiritual. Los actores se mezclan a los espectadores borrando así los límites entre realidad y ficción. La cuarta pared se ve borrada y los espectadores inmersos en una tragedia de la que participan plenamente. Este teatro ilustra las teorías de Peter Brook en *El espacio vacío*. Según confiesa el propio autor: “cada vez me atraen más los espacios desnudos, en los que las luces y, a lo sumo, una tarima son suficientes para que la imaginación del espectador los vea.” (López Mozo, 2006a). El espectador está implicado, no puede ser ajeno a lo que sucede. Forma parte de una comunidad. En López Mozo, de acuerdo con el *Living Theater* y el *happening* desaparece la división actor y espectador. Los espectadores participan en la ficción creándola intuitivamente sin modelo preconcebido alguno. El mero hecho de precisar que los actores pueden encontrar un hueco en los aseos le da un toque prosaico a la didascalía. El espacio escénico pierde así su carácter sagrado y el encauzador-guía extiende ahora su autoridad incluso fuera de la escena tradicional y se la impone a los espectadores. *Matadero solemne* es un teatro físico, materialista y pagano. El propio encauzador es una figura falsa, una mentira. Como en otras obras de López Mozo, el tiempo es sintético y el espectáculo sobre la pena de muerte es intemporal, obligando a reflexionar abarcando varias épocas. La violencia en López Mozo es siempre intemporal, como ya sucedía en *Guernica*. La yuxtaposición de los tiempos permite universalizar la acción. La *mise en abyme* funciona de forma más radical y

contundente que la discusión filosófica. Lo que quiere provocar López Mozo es un reconocimiento: que el espectador se identifique con el condenado, pero el objetivo final es que el espectador rechace este regocijo que presencia. El Acusado no tiene nombre lo que le confiere una universalidad perturbadora. La intertextualidad contribuye también a conferir una dimensión reflexiva a la obra. Según el propio autor,

El título que está tomado de la frase “Cada amanecer un hombre muere en el matadero solemne” de Albert Camus, hasta el final de la obra hay una serie de textos y situaciones tomados, literalmente o no, de obras y artículos de autores que estudiaron la pena de muerte bajo distintas perspectivas. (López Mozo, 2006, p. 32).

En *Matadero solemne*, la intertextualidad le permite al dramaturgo hacer cohabitar varios textos y construir un discurso polifónico. La hipertextualidad (que consiste aquí en unas transformaciones con fines paródicos) es utilizada también porque es una forma de imitación con fines muy serios que obliga a una lectura en segundo grado, es decir que fuerza a la reflexión. En *Matadero solemne*, López Mozo utiliza el símbolo por antonomasia de la Revolución francesa, la guillotina, para transformarlo en garrote vil, su equivalente ibérico. Sin embargo, la obra se inspira en una anécdota real:

Hace algunos años, el quinqui Jesús Ríos Romero dio muerte a un sargento de la Guardia Civil llamado Valerio Barriga en Villaverde, un pueblo próximo a Madrid. Jesús Ríos fue detenido, condenado a muerte y ejecutado. Aquel acontecimiento me hizo pensar a menudo en la posibilidad de tratar en una obra de teatro el tema de la pena de muerte enfocado desde diversos ángulos, desde el de la violencia del hecho en sí hasta el de la pena de muerte aplicada a delitos políticos o la trascendencia de su utilización por los gobiernos como medio eficaz y definitivo de eliminar la oposición (López Mozo, 1970, p.63)

La obra trata de la suerte real que corrió un quinqui tras haber matado a un guardia civil. Pese a no tratarse de un personaje ejemplar, el delincuente pertenece a una categoría social marginada y abocada al hurto y al crimen para sobrevivir. El trágico final del reo está muy ligado a sus medios de vida: el personaje está de antemano condenado y va a ser naturalmente sacrificado. La obra parte pues de una anécdota dolorosa, pero la lectura puede desarrollarse a varios niveles: como crítica de la pena de muerte en sí, pero también como denuncia de los abusos de poder de los gobiernos. En 1969, la pena de muerte por garrote vil se llevaba a cabo de los opositores al régimen. *Matadero solemne* es pues una acusación contra la violencia de estado. La propia Malina se torna acusadora de aquellos que ostentan el poder:

Vosotros habéis dado a vuestra fuerza el nombre de Leyes. Habéis creado la pena de muerte para aplastar a quien se revela contra el orden social hecho a vuestra medida. Matáis a los que no están de acuerdo. (López Mozo, 2006, p. 21)

Son los poderosos quienes incitan al pueblo a amar la violencia y a regodearse en ella. El espectáculo del cadalso evoca los juegos del circo con el cual se embriagaba a las multitudes en época de los romanos:

Pero vuestro logro más perfecto es el encanallamiento en que habéis sumido a ese pueblo que se revuelca de placer cuando instaláis la máquina con que le mantenéis sojuzgado. ¡Qué bien cuidáis su ignorancia! ¡Cómo alimentáis la ferocidad de sus instintos con su misma carne! (López Mozo, 2006, p. 21)

El teatro es todo lo contrario de un espectáculo violento: cuando representa la violencia, es para denunciarla, para hacer que los espectadores tomen conciencia. Efectivamente, *Matadero solemne* denuncia la violencia del franquismo oponiéndola a la violencia teatral educadora y enriquecedora. Sobre los autores que influenciaron la estética de López Mozo opina Ruiz Ramón:

la construcción de *Matadero solemne*, no puede asimilarse ni al Living ni al *Marat-Sade*, pues es otra cosa, un producto estético radicalmente original y nuevo, pensado en función de las contradicciones del propio autor y de los problemas propios del teatro y de la sociedad española, es decir, enraizada en una problemática, a la vez individual y social, históricamente concreta. (1986, p.548)

A esta obra se le podría aplicar lo que un especialista de López Mozo escribió sobre otra obra suya, *El Arquitecto y el Relojero*:

En resumidas cuentas, la violencia y la crueldad son, en palabras de Baudrillard (1982, 108), “a strange mix of the symbolic and the spectacular (...) and simulation”, lo cual hace difícil su representación artística completa. Es precisamente esta encrucijada de lo simbólico, lo espectacular y la asimilación que López Mozo se empeña en representar en *El arquitecto y el relojero*. (Gabriele, 2011, p.49)

Matadero solemne reconstruye el juicio y hasta el entierro de la víctima. La muerte es un espectáculo en el que participan activamente periodistas y reporteros con fotografías. Platón evocó el carácter perverso de las imágenes: están las que revelan la Idea (es la *poiesis*) y las que solo presentan las apariencias y son mentirosas (es la *mimesis*). *Matadero solemne* consiste en una reelaboración, se trata de la *poiesis*, capaz de representar la Idea. La violencia no es en esta obra un medio estético sino un fin en sí par un dramaturgo comprometido como López Mozo. Como subraya Bond:

Le théâtre doit parler des causes de la détresse humaine et des sources de la force humaine. Il doit montrer clairement pourquoi et comment nous vivons dans une culture du nihilisme. Et comme notre compréhension de l’Histoire a été contaminée par des mythologies, il doit la reformuler de manière à donner un sens à l’avenir. Pour accomplir ces deux choses, il nous faut un théâtre rationnel. (El tea-

tro debe hablar de las causas de la desesperación humana y de las fuentes de la fuerza humana. Debe mostrar claramente por qué y cómo vivimos en una cultura del nihilismo. Y como nuestra comprensión de la Historia ha sido contaminada por mitologías, debe reformularla para darle un sentido al porvenir. Para realizar estas dos cosas, hace falta un teatro racional). (Bond, 2000).

Tales intenciones certifican la utilización del caso concreto como sustento de una reflexión de carácter universal e histórico, que se vuelve hacia el espectador y no hacia los hechos pasados. El dramaturgo opera un distanciamiento respecto a lo mostrado. En medio de *Matadero solemne*, hay una pausa durante la cual cuatro filósofos defienden posturas encontradas respecto a la pena de muerte: el marqués de Beccaria, Voltaire, Don Manuel de Lardizábal (que pertenecen al siglo XVIII) y Albert Camus. Los filósofos son introducidos por el encauzador.

ENCAUZADOR.- Estos que aquí se preparan para hacer su papel.

Son el Marqués de Beccaria y el conocido Voltaire.(...). En el mil setecientos sesenta y cuatro Beccaria publicó una obra fundamental que criticaba la legislación penal. (...) No es de rigor histórico lo que van a ver, como tampoco lo es la activa participación de don Manuel de Lardizábal en la discusión. Es el autor del libro "Discurso sobre las penas", escrito tres lustros después de la fingida escena. La opinión del español interesa de un modo especial cuando habla como magistrado de la pena capital. (López Mozo, 2006, p.15)

También aparece "Albert Camus, tuberculoso, ateo y revolucionario". La discusión filosófica entre estos intelectuales introduce una pausa que interrumpe la acción poniendo a distancia las emociones del espectador. El eclecticismo de las figuras puede leerse como una defensa de la libertad de opinión. El mero hecho de debatir sobre política y moral era oficialmente un delito en la España de Franco en la que escribió López Mozo. Visibilizar la violencia es en *Matadero solemne* una subversión política. Si la pena de muerte se suele aplicar con discreción en el siglo XX y XXI, se trataba de un espectáculo muy concurrido en el siglo XVIII, es la razón por la cual López Mozo escoge ese periodo, considerado por muchos cumbre del pensamiento racional, para ejemplificar su crítica y hacerla más patente. La muerte, en general escamoteada, se encuentra de esta forma expuesta y exhibida en el centro de la atención general. Como subraya Ricoeur:

La *catharsis* désigne d'abord l'effet plus moral qu'esthétique de l'œuvre (...) Mais la *catharsis* n'a cet effet moral que parce que d'abord elle exhibe la puissance de clarification, d'examen, d'instruction exercée par l'œuvre à la faveur de la distanciation par rapport à nos propres affects (Ricoeur, 1985, p.323) La catarsis designa primero el efecto más moral que estético de una obra (...) Pero la catarsis tiene este efecto moral solo porque exhibe un poder esclarecedor, de examen, de enseñanza que ejerce la obra gracias a la distanciación respecto a nuestros propios afectos. (la traducción es mía)

Percepción, emoción e intelección no pueden separarse: las emociones sirven para identificar el ser o la cosa, a reconocerla. Las emociones son una vía de conocimiento e intelección. Como lo subraya Paul Ricoeur, la catarsis es “moins relative à la psychologie du spectateur qu’à la composition intelligible de la tragédie” (Ricoeur, 1975, p.55) (“depende menos de la psicología del espectador que de la composición inteligible de la tragedia”). Ahí está el arte de López Mozo. Llegar a todos a través de una estructura dramática sólida. Es la emoción no primitiva sino ligada a la sensibilidad y a los afectos superiores lo que nos permite entender el mundo. En *Matadero solemne*, López Mozo lleva al espectador a realizar su propia autocrítica.

Desde sus principios como autor, a López Mozo le ha interesado el tema de la violencia política, la reacción de las víctimas, el terror, los efectos del miedo y las diversas formas de manipular las emociones relacionadas con estos fenómenos (Doll, 2011, p.120).

La violencia parece un objeto inasible para cualquier intento de comprensión racional, y *Matadero solemne* pretende justamente racionalizar mostrándole la histeria colectiva que subyace bajo la aparente racionalidad de la defensa de la pena de muerte como castigo institucional.

La violence ne consiste pas tant à blesser et à anéantir, qu’à interrompre la continuité des personnes, à leur faire jouer des rôles où elles ne se retrouvent plus, à leur faire trahir, non seulement des engagements, mais leur propre substance (Levinas, 1981, p.8).

La violencia no consiste solo en herir y destruir, sino sobre todo en interrumpir la continuidad de las personas, en hacer que desempeñen papeles en los que no se reconocen, en traicionar, no solo sus convicciones, sino también su propia identidad.

En *Matadero solemne* el dramaturgo recurre a lo racional, manteniendo una distancia crítica. La toma de conciencia permitirá una transformación del mundo.

3. UN HAPPENING COMPROMETIDO CONTRA LA VIOLENCIA

Los elementos que hemos visto provocan un distanciamiento que pretende mantener a raya la emoción ya que una de las principales dificultades cuando uno representa la violencia es precisamente caer en el espectáculo. Calificar algo de violento implica descalificarlo y criticarlo implícitamente. La representación de la

violencia tiene en Jerónimo López Mozo una dimensión ético-moral en la que el espectador desempeña un papel esencial:

Toda la obra insiste en la participación del espectador desde distintas actitudes: se incluye desde el principio como elemento fundamental de la representación, su presencia es potenciada durante toda la obra por los personajes (el Encauzador y Malina) hasta llegar al Happening final, donde se pretende una toma de conciencia activa sobre el problema planteado (la pena de muerte) (Perea González, p.99)

El compromiso político y social se plasma en el deseo de romper la pasividad del espectador:

En 1969 tenía una idea bastante clara del teatro que debía hacer. Y lo hice. En ese año y en el siguiente escribí *Matadero solemne*, *Guernicay* *Anarchía 36*, obras en las que quedan recogidos tanto mis planteamientos estéticos como políticos. (López Mozo, 1980).

La reflexión profunda sobre la pena de muerte exige en *Matadero solemne* del espectador una toma de postura consciente. El proceso dramático se desvincula de la representación de la acción para centrarse alrededor de un nuevo protagonista: el espectador. Ese es el objetivo del espectáculo. El teatro da fe de la violencia del mundo para concienciar al espectador. El teatro muestra la violencia “parce qu’elle existe ! Et que l’art peut et doit jouer le rôle d’une loupe” (¡porque existe ! Y que el arte puede y debe actuar como una lupa) (Vigeant). Al teatralizar la violencia y el sufrimiento, el dramaturgo provoca una reflexión que desemboca en una condena radical de la pena de muerte. El ajusticiamiento es presentado en *Matadero solemne* como barbarie legal y oficializada. Aristóteles atribuía una virtud moral al teatro, es lo que llama “catarsis”: el hombre que vive a través de los personajes situaciones violentas se purga de sus pasiones secretas e inconfesables. Al tomar distancia, adoptará una postura crítica que le evite cometer la misma barbarie. Así concluye *Matadero solemne*:

MALINA.- El crimen se ha consumado una vez más. ¿Cuántos crímenes legales se cometen cada día? A nuestros oídos sólo llegan los perpetrados contra los que han matado por pasión, por venganza, por hambre, por miedo, por sadismo... Pero las mismas leyes injustas que autorizan a matar a los criminales son las que condenan a los que alzan su voz contra el orden. Ese orden establecido en beneficio de unos pocos. (López Mozo, 2006, p. 30)

La violencia que denuncia López Mozo es la de todos. Como los virus, está en todas partes, en la radicalización paulatina de aquellos que se sienten rechazados por la sociedad en la que viven y en la violencia de estado que, escondida bajo la legalidad y al disponer de unos medios considerables, encumbra aquello que pretende combatir. Malina se dirige directamente a los espectadores, increpándo-

los:

A los que lo sabéis y calláis... A los que ven impasibles como los gobiernos actúan impunemente... A los que se embrutecen aplaudiendo el derramamiento legal de la sangre... A los que promulgan las leyes arbitrarias y a los que las mantienen... les digo: ¡Bestias miserables! (López Mozo, 2006, p. 30)

Y advierte a aquellos que están en posición de mirones que podrían correr la misma suerte que el Acusado cuyo suplicio han contemplado con deleite:

¿Cómo siendo también víctimas os ponéis al lado de los verdugos? ¿Cuánto tiempo vais a continuar formando parte del suburbio del sistema, dominados por el miedo a perder lo que ni tan siquiera tenéis? (López Mozo, 2006, p. 31)

La última parte de *Matadero solemne* se titula “Happening”. Un *happening* es una manifestación artística que se caracteriza por la participación espontánea o provocada del público y en esta obra Malina apela a los espectadores para que manifiesten su oposición a la pena de muerte. “El compromiso de López Mozo incluye a los espectadores cuando muestra ante todos el poder de la ley y lo que el poder de estado es capaz de hacer” (Biet, 2008). La violencia convoca a cada uno de ellos, no pueden ignorarla. La violencia de estado se transforma en *performance*, en experiencia total. Malina les pide a los espectadores que se pongan físicamente en movimiento:

Seguidme. Los que seáis capaces. Los que no estáis de acuerdo. Los que no teméis hacer pública vuestra protesta. Los que no queréis más sangre sobre la tierra, pero ofrecéis la vuestra. Los que de una vez por todas queréis romper las ataduras. Los que amáis. Los que sufrís. (López Mozo, 2006, p. 31)

Malina guía y conduce a los espectadores. Estos últimos dejan la pasividad de aquellos que, sentados en su butaca, asisten inmóviles a un espectáculo, para convertirse en agentes, en ciudadanos que opinan, y también actúan, poniéndose en movimiento. Los espectadores se reúnen así con los actores, se mueven. Lo explicita la acotación escénica:

(MALINA inicia una marcha pacífica, seguida por los actores, fuera del ámbito escénico. La manifestación admite a todos cuantos quieren unirse a ella.) (López Mozo, 2006, p. 31)

La dimensión política de la obra aparece abiertamente. La palabra “manifestación” sugiere una protesta colectiva. La definición de la RAE es la siguiente: “Reunión pública, generalmente al aire libre y en marcha, en la cual los asistentes a ella reclaman algo o expresan su protesta por algo”. Cuando López Mozo escribe este texto, las manifestaciones y las protestas por la libertad y los derechos huma-

nos estaban prohibidas en España y podían saldarse en una condena de cárcel. *Matadero solemne* rebasa la *performance* teatral para convertirse en un mitin político en el *happening* final. El espectáculo de la muerte pone en movimiento al espectador, politizándolo. Malina analiza, asumiendo una función didáctica: se trata de formar a la gente, educándola, explicándole las implicaciones de la pena de muerte. En *Matadero solemne*, el Juez se desdobra en Verdugo: la Ley aparece injusta y violenta. Aquel que condena se nos muestra tan responsable como aquel que ejecuta. Y él que mira el espectáculo comparte también la responsabilidad. Para entender el mecanismo sobre el que se sustenta la obra, cabe recordar la lectura que Brecht hace de Aristóteles:

Ce qui nous paraît du plus grand intérêt social, c'est la fin qu'Aristote assigne à la tragédie: la catharsis, purgation du spectateur de la crainte et de la pitié par l'imitation d'action suscitant la crainte et la pitié. Cette purgation repose sur un acte très particulier: l'identification du spectateur aux personnages agissants que les comédiens imitent (1972, p.69). "Lo que nos parece tener más interés social, es el fin que Aristóteles le asigna a la tragedia: la catarsis, el purgar al espectador del temor y la piedad a través de la imitación de la acción que suscita temor y piedad. Este purgarse descansa sobre un acto muy singular: la identificación del espectador con los personajes actuando a quienes los actores imitan".

Y Brecht condena precisamente esta identificación, oponiéndole la noción de distanciamiento: *Verfremdung*. Para él lo catártico es puramente afectivo y ajeno al intelecto. López Mozo, a ejemplo de Brecht, pretende activar el intelecto del espectador, haciendo que se manifieste incluso físicamente en contra de la pena de muerte.

Según Heiner Müller, en el teatro, se trata de "trouver le foyer de peur d'une histoire, d'une situation et des personnages, et de la transmettre ainsi au public comme un foyer de peur" (1991, p.50) ("encontrar donde yace el foco de la historia, de una situación y de unos personajes, para luego transmitirla así al público como un foco de miedo"). Bond define la catarsis provocada por la violencia como un shock:

Imaginez une séance d'identification de suspects: une personne a été agressée et on lui montre une rangée d'individus-ou mieux (pour cet exemple) une série de photographies; quand la victime arrive à la photographie donnée, elle reconnaît l'agresseur et en éprouve un choc: c'est ce choc de la reconnaissance que je souhaite (Bond, 2000, p.33). "Imagine una sesión de identificación de sospechosos: una persona ha sido agredida y le enseñan una fila de individuos – o mejor aun (para este ejemplo) una serie de fotografías; cuando la víctima llega a la fotografía dada, reconoce al agresor y experimenta un shock: es ese shock del reconocimiento lo que estoy buscando".

El personaje de Malina nos recuerda que todos y cada uno de nosotros te-

nemos una parte de responsabilidad en la violencia que nos rodea. Hay salvajes fuera de la ley, pero también los hay que se amparan en ella. *Matadero solemne* expresa un rechazo radical y rotundo de cualquier forma de violencia. La dramaturgia de López Mozo permite despertar lo más humano del hombre:

Por otra parte -para mí esto es fundamental- la personalidad de Judith Malina me impresionó de tal modo que inmediatamente entendí que el personaje que en la obra debía ser mi portavoz respondía a su imagen. En Malina, en su dolorosa desnudez, en el rigor que tiene consigo misma hasta el punto de haberlo sacrificado todo a sus principios, están simbolizadas muchas de aquellas cosas a las que aspiro, pero a las que no llego porque a la hora de la verdad me asusta liberarme de las contradicciones que me estorban. (1970, p.64).

La denuncia de la violencia de estado se expresa a través de la voz de una mujer rebelde. En “Malina” está la palabra “Mal”, pero revertido pues en femenino y con un diminutivo: a través de este nombre opera López Mozo una suerte de transubstanciación del Mal en su denuncia, como opera en *Matadero solemne* una transubstanciación del placer al rechazo de la violencia. Aquellos espectadores que vinieron a regodearse con el espectáculo de la violencia se encontrarán en estado de shock frente a ella y saldrán de la sala rechazándola, incluso cuando se viste de moral y de orden.

CONCLUSIÓN

En *Matadero solemne*, la catarsis opera bajo la forma de un distanciamiento respecto a la representación de la violencia. Esta obra puede enmarcarse pues dentro del teatro épico de López Mozo.

De esta forma, el autor logra involucrar al espectador. Se trata de promover la reflexión. *Matadero solemne* tiene un fin didáctico, educativo.

La re-presentación de la violencia es también en *Matadero solemne* la forma idónea de plasmar el compromiso del autor: representar lo irrepresentable cumple un final político.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- BAJTIN, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- BIET, C. (2008). La comparution théâtrale. Pour une définition politique et esthétique de la séance (en collab. avec Chr. Triau), *Tangence*, n° 88 (“Devenir de l’esthétique théâtrale”, dir. G. David et H. Jacques).
- BOND, E. (2000). L’énergie du sens. Lettres, poèmes et essais. En Jérôme Hankin, Montpellier: Editions Climats et Maison Antoine Vitez.
- BRECHT, B. (1972). “La dramaturgie non aristotélicienne”, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, éd. Jean-Marie Valentin. Paris: Editions de l’Arche.
- DOLL, E.J. (2011). Banderitas americanas terrorismo y patriotismo en *Bajo los rascacielos* de Jerónimo López Mozo. En José Romera Castillo (coord.), *Signa. 20. Revista de la asociación española de semiótica*. 2011, Madrid: UNED.
- GABRIELE, J.P. (2009). *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro experimental*. Madrid: Fundamentos.
- (2011). Tres imágenes del terrorismo recordado en el teatro español contemporáneo: Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo y Paloma Pedrero. En José Romera Castillo (coord.). *Signa. 20. Revista de la asociación española de semiótica*. Madrid: UNED.
- LEVINAS, E. (1981). *Totalité et infini*, Paris: Folio Essais.
- LÓPEZ MOZO, J. (1970). A propósito de *Matadero solemne*. *Primer Acto* n°122, pp. 63-64.
- (1980). Entrevista. 1980: “Entrevista con Jerónimo López Mozo”. *Análisis del Teatro Español*. Centro Dramático Nacional, Ministerio de Cultura, p. 11-12.
- (2006). *Matadero solemne*. Biblioteca virtual universal. http://www.cervantesvirtual.com/portales/jeronimo_lopez_mozo/su_obra_catalogo/
- (2006a). Decorado y escenografía (De lo pintado a lo vivo). Biblioteca virtual universal. <http://biblioteca.org.ar/libros/134048.pdf>
- MÜLLE, H. (1991). *Fautes d’impression, textes et entretiens*. Paris: Editions de l’Arche.
- OLIVA, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Pearson Educacion.
- PEREA GONZÁLEZ, C. *Jerónimo López Mozo: El teatro de la desilusión*, tesis dirigida por José Paulino Ayuso, Universidad Complutense de Madrid, mayo de 1999.
- RICOEUR, P. (1975). *La métaphore vive*, Paris: Seuil, coll. Points Essais.
- (1983). *Temps et récit I, L’intrigue et le récit historique*. Paris: Points Seuil.
- (1985). *Temps et récit III*. Paris: coll. Points Seuil.

ROMILLY, J. (1970). *La tragédie grecque*. Paris: PUF.

RUIZ RAMON, F. (1986). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

VIGEANT, L. (2003). Questions autour de la violence au théâtre: seoul Performing Arts Festival. *Jeu: revue de théâtre*, n° 106, (1) 2003, p. 162-171

LA VIOLENCIA POLIÉDRICA DE *AUGUST: OSAGE COUNTY* (2007), DE TRACY LETTS: MUERTE, DOMINACIÓN Y DECADENCIA

NIEVES MARÍN COBOS

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En *August: Osage County* (2007), de Tracy Letts, la violencia adquiere una multiplicidad de formas: mediante una serie de interrelaciones, se apodera de la atmósfera y la trama, las acciones y las relaciones entre los personajes. Partiendo de un espacio-tiempo constringente y una situación traumática (el suicidio del padre que fuerza la reunión de una familia rota), la pieza presenta los distintos conflictos que surgen entre los Weston: la violencia verbal y física que rige sus relaciones los convierten en símbolo de la desintegración de la familia, enlazando así con una larga tradición del drama norteamericano. Violet y Barbara, madre e hija, capitalizan la violencia en su lucha por el control de la casa y de quienes ahora la habitan.

Mientras que la primera hace un uso descarnado y cruel de la verdad, la segunda sucumbe al peso del secreto y pierde el control. La única salida posible será la inversión del valor de la verdad: de arma arrojada se transformará en oportunidad de liberación, pues asumirla supone romper con la apariencia, con la ficción auto-construida del yo sobre sí mismo y lo que le rodea. La lucha entre madre e hija opera sobre la base de un conflicto generacional que traslada la violencia sin centro ni control de esta obra al campo de lo metafórico: el abuso de la violencia alude al colapso del sistema social del *American way of life*, aquí encarnado por la *Greatest Generation*.

Palabras clave: violencia, drama, poder, familia, *American way of life*



Abstract: In Tracy Letts' *August: Osage County* (2007), violence sets the atmosphere of the play, as well as its main theme, and both the actions and the relations between its characters, in a way in which these aspects feed each other back. Set in a constraining time and space, in the middle of the shock caused by the father's suicide and the consequent reunion of the dysfunctional family, the play shows the conflicts of a family tending to resolve these conflicts through verbal and physical violence –which relates this play to a long American drama tradition. Violet and Barbara –mother and daughter, respectively– are the epitome of these two forms of violence. They both engage in a fight against each other for the control of the house and those who are staying in it after the fa-

ther's death. While Violet attacks with stark, brutal truth, Barbara's strength diminishes because of the weight of secrets until she finally loses control. From this situation on, the only way out comes from the inversion of the value of this truth. Barbara will turn it into an opportunity to overpower her mother's attacks, by acknowledging this truth and thus breaking with her self-constructed fiction. This fight is based on a generational conflict that translates the boundless violence of the play into a metaphorical concept: the abuse of violence ultimately represents the collapse of the *American way of life* as a social system, here impersonated by the *Greatest Generation*.

Keywords: violence, drama, power, family, *American way of life*

1. INTRODUCCIÓN: VIOLENCIA Y FAMILIA EN LA DRAMATURGIA NORTEAMERICANA

Desde su estreno en 2007¹, *August: Osage County* fue emparentada por la crítica con toda una tradición de dramaturgos estadounidenses que han escenificado el colapso de la familia en tanto que institución tradicional y mitificada dentro del imaginario cultural estadounidense. Así, por ejemplo, Judith A. Sebasta, en su reseña sobre la representación neoyorkina, tras recoger las intertextualidades establecidas por otros críticos con piezas de, entre otros, Arthur Miller o Eugene O'Neill, afirma:

What all these plays have in common with *August* is that they are about family – the conflicts that occur between husbands and wives, between parents and

¹ La pieza fue estrenada en Chicago en 2007 y poco después pasó a representarse en Nueva York, con notable éxito, en ambas ocasiones bajo la dirección de Anna Shapiro. El texto que hemos trabajado fue publicado posteriormente, en 2009, de ahí la diferencia de fechas que advertirá el lector.

children, among siblings, and the devastation that only family members can visit on one another. It is all there and more –a roller-coaster ride of the familiar that suddenly carrens into the unexpected, the hysterical, or the horrifyng. *August* is necessarily derivative because family is the leitmotif of American theatre. (2009, p. 105)

Que la familia es uno de los temas predilectos del drama norteamericano en el s. XX es un tópico de la crítica que surge por doquier y que es rápidamente constatable en cualquier volumen sobre el drama norteamericano como los que aquí se consideran o incluso en una lectura de argumentos de diversas piezas. La dramaturgia del XX ha reflejado y modulado la transformación que ha sufrido la familia: antes fundamento del orden tradicional, ahora es cuestionada en su valor y estructura:

[...] this once stabled social order has shifted into uncertainty, incoherence and chaos. Instead of a utopian visión, in the tweentieh century, American drama depicts a world where agrarian ideals are absent, fathers unavailable, children rebel, family bonds are shattered, and the formerly unified family unit has become a prison: [...]. (Schvey, 2015, p. 116)

Si la familia representaba antes la utopía del bienestar, ahora se convierte en grupo carente de orden e ideales que oprime a sus miembros provocando en ellos el estallido de las pulsiones más truculentas y las pasiones más bajas. En esta representación de la desintegración del núcleo familiar ha desempeñado un importante papel la violencia: así, son numerosos los estudios que contemplan la representación del abuso psíquico y físico entre miembros de una misma familia en obras de Tom Shepard, Tennessee Williams o los ya citados Miller y O’Neill². En este punto, *August* ciertamente reproduce esta tradición a la vez que introduce ciertas divergencias: la violencia en el texto de Letts trasciende lo que podríamos definir como “violencia doméstica” (a grandes rasgos, abuso psicológico, físico y/o sexual entre miembros de una misma familia), tanto en su dimensión referencial como simbólica, para brindar una representación de la violencia más amplia y difusa. La violencia es tan densa, tan omnipresente, que por momentos resulta imposible discernir entre verdugo y víctima, entre origen y consecuencia; en variadas formas, se convierte en el modo de interrelación de los personajes, sumidos en una compleja dinámica de poder y secreto. No se sabe si la violencia es causa o síntoma de la desintegración de esta familia, los Weston, que se ven obligados a reunirse en la casa familiar tras la desaparición del patriarca. En definitiva, la violencia deviene en esta obra atmósfera, tema, agente e instrumento, de ahí que hablemos de una vio-

² Baste con mencionar algunas de las compilaciones recogidas en la bibliografía, como *The Aching Hearth: family violence in life and literature* (1991), o trabajos de *Violence in American drama* (2011).

lencia poliédrica por sus múltiples manifestaciones en el texto; la agresión física y verbal es sólo la punta de lanza de una violencia sistémica y sistemática más profunda cuyas distintas faces y mecanismos, así como su posible simbología, buscamos dilucidar en este trabajo.

No obstante, el hecho de que la presencia de la violencia en esta pieza sea tan variada supone una dificultad a la hora de su estudio; a ello hay que sumar la complejidad que plantea ya de por sí la definición de la violencia: Labica (2007) le concede las características de profusa, difusa y confusa, lo que aporta una idea de la indeterminación constitutiva de la noción. Este mismo autor sostiene que son dos las posibilidades ante la disyuntiva de la definición: darla por hecha en base a un uso común de la lengua o bien tratar de aportar una definición que se acaba revelando como imposible en un nivel absoluto. En consecuencia, ante la multiplicidad de formas de la violencia en la obra que analizaremos, parece pertinente partir de una conceptualización vasta de la violencia, que recoja aquellos pocos –pero importantes– puntos en que coinciden aquellos que han tratado de teorizar sobre la violencia desde distintas perspectivas (Sofsky, 2006; Labica, 2007; Zizek, 2009): la definición propuesta en el prólogo a *Violence in American Drama* se antoja adecuada:

Violence is one of the most recurrent modes of interaction between human beings. It usually involves one who performs this violence so as to obtain something from another, whom we refer to as victim, [...]. It is therefore an instrument of control and subjugation, though the reasons that might lead to its deployment are as various as the forms it might take. [...] Violence is often both effective and generative of further violence. (Sánchez Ceballos et al., 2011, p. 1)

Es decir, en aras de una mejor aprehensión de la violencia poliédrica de *August*, hemos optado por tomar como referencia una definición básica de la violencia que aglutina sus características nucleares: la violencia se presenta como una práctica de las relaciones interpersonales que implica la voluntad de dominación de un sujeto sobre otro, de suerte que se acaba generando más violencia. De esta definición abierta y tomando como apoyo los estudios sobre la violencia en las obras con las que *August* ha sido emparentada, partimos para nuestro estudio.

2. LA VIOLENCIA AMBIENTAL: UNA ATMÓSFERA CONSTRINGENTE

La primera forma de violencia que podemos considerar en *August* es la violencia ambiental, esto es, que atañe al tiempo y al espacio en que la trama tiene lugar. La acción se desarrolla íntegramente en el interior de “A large country home outside Pawhuska, Oklahoma, sixty miles northwest Tulsa.” (Letts, 2009, p. 6), esto es, un lugar completamente aislado. A ello hay que sumar que “All the windows in

the house have been covered with cheap plastic shades. Black duct tape seals the edge of the shades, effecting a complete absence of outside light.” (Letts, 2009, p. 10). Los plásticos que cubren las ventanas impiden cualquier tipo de ventilación, lo que provoca un calor asfixiante, a la vez que imponen una oscuridad permanente que impide diferenciar la noche del día, e instauran de esta manera un tiempo indeterminado dentro la casa –del orden de la disolución temporal que implica la muerte, y que queda bajo el control de Violet, viuda de Beverly, que es quien ha impuesto dicho dispositivo y la que se niega a proveer de cualquier tipo de acondicionamiento que disipe el calor sofocante al que el resto de los personajes aluden insistentemente a lo largo de la obra. El contacto con el exterior, tanto en el sentido humano como material, queda prohibido (el sheriff será el único personaje ajeno a la familia que penetre en el hogar y lo hará para informar sobre distintas vicisitudes del fallecimiento de Beverly). La familia se ve por tanto atrapada física y psicológicamente en la casa, obligada a interactuar, empujada a la virulencia emocional no sólo por este reencuentro forzado, sino también por el ambiente agobiante. La casa familiar se convierte en cierta medida en un macro-féretro³.

La importancia de este espacio-tiempo constringente es ya enunciada en el título: “agosto” remite al calor sofocante y el “condado de Osage” se relaciona con la abulia propia de un pueblo cualquiera del interior de EEUU, como apunta Barbara, una de las hijas del matrimonio, en su descripción del lugar: “This is the Plains: a state of mind, right, some spiritual affliction, like the Blues.” (Letts, 2009, p. 26). Es decir, la localización remite a un estado de ánimo triste, cercano a la depresión. Por su parte, la casa, separada de todo núcleo de población, no sólo marca físicamente el aislamiento, sino que enlaza con la imagen rural a la que remite la toponimia del título. Esta elección del medio rural podría apelar a la América profunda en el sentido de tradición. Y lo rural, en tanto que lo tradicional, podría aludir asimismo a lo familiar.⁴

³ Resulta muy útil e ilustrativo a este respecto el artículo de Schvey “Under House Arrest: The Family in American Drama” (2015) en el que, partiendo de la constatación de que el espacio del hogar ha devenido prisión, analiza la representación del colapso de la familia en piezas de O’Neill, Miller, Williams y Shepard; además, aunque no la comenta, sí que menciona *August* como parte de ese linaje. Igualmente, conviene señalar que, si bien es difícil encontrar trabajos académicos sobre el texto que nos ocupa, aquellos que hay, así como las numerosas reseñas, suelen mencionar esta relación con otras obras que construyen espacios cotidianos constringentes. En la literatura española, tendríamos un claro ejemplo de la familia y el hogar como espacios de violencia y represión en la dramaturgia de Lorca, relación esta que también ha sido vagamente apuntada con respecto a Letts (Glavan, 2015) y más profusamente con respecto a otros dramaturgos americanos clásicos, como Tennessee Williams. Finalmente, es pertinente recalcar que, precisamente por esa falta de trabajos académicos sobre *August* y ante la insistencia en enlazar el texto con la tradición dramática estadounidense ya mencionada en la introducción, recurrimos como referencia bibliográfica a aquellos que han analizado obras con las cuales es posible establecer una relación sobre la base del estudio de la violencia.

⁴ En “Sam Shepard’s Family Trilogy: Breaking Down Mythical Prisons”, Weiss recoge la siguiente cita de James F. Schlatter: “the ideal of the family of security is embodied in the farm, where all

Hay que considerar finalmente la presencia de lo fúnebre sobre escena, representado por aquellos indicios que remiten a Beverly, una vez desaparecido, como pueden ser los libros a los que Violet se dirige como si hablase a su marido, o especialmente Johnna, la criada, que se convierte en un trasunto del muerto, deviniendo una suerte de presencia fantasmática, pues apenas interviene en los diálogos, pero siempre está presente en un segundo plano. Además, la entrevista del prólogo entre Beverly y la joven india se acaba convirtiendo en un pseudo-monólogo que suple la función de la nota de suicidio cuyo contenido nunca será revelado, por cuanto explica su desafección vital, y también en un segundo testamento, ya que la joven actúa como depositaria de su última voluntad, pues Beverly la contrata para que cuide a Violet, enferma de cáncer, proveyendo así un futuro para su esposa.

3. LA VIOLENCIA DEL HECHO FÚNEBRE⁵: LA REUNIÓN FORZADA

La muerte constituye siempre una forma de violencia, incluso cuando la muerte acontecida pueda no ser considerada propiamente violenta. La pérdida de alguien cercano implica siempre una ruptura, un trauma, que le recuerda al hombre su propia condición mortal y funciona por ello como un elemento desestabilizador de la conciencia. La muerte es siempre un hecho excepcional. Pero al mismo tiempo supone el más natural de los hechos: todos moriremos algún día. Por ello, la muerte puede ser considerada como una violencia natural, asumida inconscientemente como hecho general, pero radicalmente escandaloso en sus materializa-

family members rely on the bounty and protection of the land to achieve a sense of connection and shared identity” (Shlatter *ibid.* Weiss, 2002, p. 323). Consideraciones similares recoge Schvey (2015). Aunque no se trate en *August* de una granja propiamente dicha, las reminiscencias rurales que evoca la casa son innegables. Por otra parte, cabe mencionar el interés del artículo de Weiss para la cuestión de la desintegración de la familia como mito de bienestar, pues indaga, en el caso de Shepard, en cómo el ámbito familiar ha dejado de ser garantía de seguridad, protección y orden para sumirse en el caos; resulta sugerente también a propósito de la fragilidad de ciertos mitos socio-culturales americanos.

⁵ Consideramos posible defender que en esta pieza el “hecho fúnebre”, esto es, la muerte y toda acción que la rodea, no se inicia propiamente con la muerte de Beverly, sino con su desaparición por tres razones principales: la desaparición es el motivo que propicia la reunión familiar, algunos de los personajes presienten que el personaje ha muerto, y el receptor comparte en cierta medida su pérdida, pues Beverly centra el prólogo, para luego no volver a aparecer físicamente. De hecho, las palabras del patriarca Weston en dicho prólogo funcionan como anuncios velados de sus intenciones suicidas, lo que induce posteriormente a interpretar su desaparición como una muerte, así las dos citas que reproduce “Life is very long...”, de T. S. Eliot, y “The word is gradually becoming a place where I do not care to be anymore.”, de John Berryman (Letts, 2009, p.10).

ciones concretas⁶.

Es por ello que la pérdida de Beverly representa, por sus características peculiares y sus repercusiones en los personajes, la forma de violencia nuclear (que no original) en *August*. El hecho fúnebre deviene el configurador dramático esencial, en tanto que punto de partida de la trama. Toda acción se construye en torno a él, de él nace y a él remite, más o menos directamente, aún cuando las distintas acciones alcanzan una autonomía que se orienta hacia otros motivos temáticos. Derive hacia donde derive la conversación, siempre se acaba volviendo, como referente, al patriarca, a su muerte y también a su vida. Además, en este caso concreto, la muerte del otro supone una violencia añadida por su modo: se trata de un suicidio, esto es, de una muerte auto-infligida que apunta a una depresión de la que nadie de la familia supo nada. El suicidio puede ser entendido como una forma de violencia, un ataque del muerto contra los que le sobreviven: así, Barbara clama "And I'm fucking furious. The selfish son-of-a-bitch, his silence, his melancholy... he could have, for me, for us, for all of us, he could have helped us, included us, talked to us." (Letts, 2009, p. 78).

No obstante, el mayor acto de violencia no se corresponde con la muerte en sí misma, sino con todo aquello que desencadena, empezando por la reunión de todos los demás miembros de la familia. Es este un acto violento porque se trata innegablemente de una reunión forzada, que no es deseada por nadie: son numerosas las intervenciones que dejan vislumbrar que algunos de los personajes llevan mucho tiempo, años incluso, sin verse. Así, Violet le reprocha a Barbara que no ha visto a su nieta desde que era una niña y ahora tiene catorce años, o Karen, otra de las hijas del matrimonio, se sorprende por la desaparición de su cabaña de juegos, que Ivy, la tercera hermana, le comunica que lleva años derribada. Esta obligación de encontrarse será una forma de violencia derivada de la muerte y que incida en las demás.

De hecho, más que la muerte en tanto que pérdida dolorosa podemos postular que la mayor violencia relacionada con ella es esta reunión forzada. Esto es así porque, de acuerdo a la actitud de los personajes, el acto fúnebre en sí mismo carece de importancia: el muerto está ahí y a él se remiten intermitentemente los parlamentos, pero nadie lo llora, nadie conmemora su muerte *stricto sensu*. Es decir, el acto no se ajusta a lo estipulado ni a lo que cabría esperar, sino que sirve de marco y acicate para que los problemas entre los personajes estallen. Si según lo socialmente estipulado cabría esperar escenas de dolor, lamento o loa al muerto, lo que aquí hallamos es casi un olvido de él, cuando no un ataque o ridiculización directa. Así, es especialmente tenso el momento en que, recordando la ceremonia del entierro, Violet, espeta:

⁶ Estas y otras consideraciones generales en torno a la muerte y al duelo en las sociedades contemporáneas occidentales constituyen una síntesis de lo expuesto en muy diversos textos consagrados a este tema y de los que se recoge sólo una muestra representativa en la bibliografía (Morin, 1970; Ariès, 1975; Thomas, [1975] 2015; Vovelle, 1983).

Lots of talk about poetry, teaching. Well, he hadn't written any poetry to speak since '65 and he never liked teaching worth a damn. Nobody talked about the good stuff. Man was a world-class alcoholic, more'n fifty years. Nobody told the story about that night he got wrangled into giving a talk at a TU alumni dinner... (*Laughs.*) Drank a whole bottle of rum, Ron Bocoy White Rum [...] and got up to give this talk... and he fouled himself! (Letts, 2009, p. 67)

Los patrones de conducta son subvertidos, toda forma de apariencia cae: ni asistimos a un acto fúnebre ni mucho menos a uno acontecido en el seno de una familia feliz. De la misma forma que el ritual fúnebre es desarticulado, así lo serán todas las fórmulas de convivencia familiar. La muerte de Beverly acelera un enfrentamiento hasta entonces evitado y marca el principio del fin de las apariencias⁷.

4. LA VIOLENCIA VERBAL: LOS REPROCHES, LOS SECRETOS. LA VERDAD COMO ARMA

La primera forma de violencia propiamente dicha, materializada, que surge en el texto es la violencia verbal, que adquiere múltiples formas, comenzando por el insulto y la ridiculización del otro. Así, en la primera escena, oímos a Mattie Fae, hermana de Violet, hablar de tal modo de su hijo, Little Charles, con su marido, Charles: "MATTIE FAE. No, Little Charles isn't complicated, he's just unemployed. [...] / MATTIE FAE. Honey, you have to be smart to be complicated. / CHARLIE. That's our boy. Are you saying our boy isn't smart? / MATTIE FAE. Yes, that's what I'm saying." (Letts, 2009, p. 18). No se escatima en insultos ni se evita ridiculizar al hijo, sino que se hace abierta y públicamente, sin ningún tipo de remordimiento. Como su hermana, Violet también adopta una actitud cruel hacia una de sus hijas, Ivy, a pesar de que es la única que ha permanecido en el pueblo con los padres. Así, también al principio, leemos invectivas como: "You're hopeless." (Letts, 2009, p. 22), o "You're a pretty girl. You're the prettiest of my three girls, but you always look like a schlub. Why don't you wear any makeup?" (Letts, 2009, p. 23). El ataque se vuelve directo y busca modificar el comportamiento del otro en aquello que es

⁷ La relación entre duelo y violencia ofrece múltiples y complejas perspectivas de análisis, baste como ejemplo el ensayo de Butler *Prekarious Lifes: The Power of Mourning and Violence* (2006); el duelo (Freud, 2003) supone una pérdida de sí que implica dolor y saca a relucir la vulnerabilidad humana y, en esta línea, son varios los autores que relacionan sufrimiento y violencia (Labica, 2007), e incluso ambición de inmortalidad y violencia (Sofsky, 2006). Sin embargo, puesto que aquí tomamos el hecho fúnebre en tanto que configurador dramático, las valoraciones en otro sentido excederían nuestro propósito. Nótese no obstante que la desintegración de los ritos fúnebres, recogida en la bibliografía sobre el tema, se integra dentro de la desintegración de la familia en tanto que epítome de la tradición.

más personal, esto es, el propio cuerpo: la violencia verbal deviene medio de manipulación y control.

En relación al insulto y la ridiculización, cabe valorar la ironía y el humor negro que impregnan todo el texto. Son frecuentes las intervenciones que contrastan con la atmósfera triste que cabría esperar: la muerte es convertida en objeto risible en numerosas ocasiones, cuando no se alude directamente a la vacuidad existencial o a la muerte misma mediante fórmulas que ignoran el componente terrible de ambas. Así, “KAREN: That’s one thing about Mom and Dad. You have to tip your cap to anyone who can stay married that long. / IVY: Karen. He killed himself. / KAREN: Yeah, but still.” (Letts, 2009, p. 76); o la respuesta de Violet, cuando Ivy le reprocha que fume a pesar de padecer cáncer de boca: “VIOLET. Is anybody supposed to smoke?” (Letts, 2009, p. 24). El sarcasmo que destilan estos enunciados pone de relieve, por contraste irónico, el carácter trágico de lo representado: convertir los momentos de máxima decadencia en instantes risibles por lo ridículo incide de manera inversa en lo cruel de la situación, como cuando Violet no puede articular palabra por la ingesta de drogas y baila descoordinadamente mientras el *sheriff* les comunica el hallazgo del cadáver⁸.

Junto a estas primeras formas de violencia verbal, aparece el reproche: las decisiones tomadas por los distintos miembros de la familia han tenido una serie de consecuencias que han afectado a otros que ahora han decidido expresar lo callado hasta entonces. Es especialmente significativo el caso de Ivy con respecto a sus dos hermanas: si desde el principio no es presentada como la más débil y apocada de ellas, blanco del maltrato psicológico de su madre, en una conversación con Karen y Barbara mostrará el arrojo suficiente para reprocharles su marcha y manifestar su decisión de no hacerse cargo de su madre como había hecho hasta el momento:

IVY. Maybe my cynicism flowered with the realization that the obligation of caring for our parents was mine alone.

BARBARA. Don’t give me that. I participated in every goddam –

IVY. Until you had enough and go out, you and Karen.

BARBARA. I had my own family to think about.

⁸ Para evitar la dispersión, nos hemos centrado en el texto escrito, dejando de lado la representación. Sin embargo, es necesario aludir al menos a cómo el humor negro y la ironía pueden tener un efecto especialmente acusado en la recepción de la puesta en escena. Este resorte dramático adquiere entonces mayor fuerza, pues puede privilegiarse lo cómico mediante la interpretación de los actores, especialmente su gestualidad y trabajo vocal. Lo humorístico así corporeizado puede provocar la risa del público y conducir con ello a un efecto catártico por oposición: el choque emocional que ciertos motivos cruentos pueden provocar en el público se ve duplicado por contraste con la risa que los precede. Por otro lado, sería interesante analizar la implicación que el humor y la ironía tienen en la recepción general de la violencia y en el efecto estético y catártico que su representación puede despertar en el espectador; a este respecto, el texto de Ozieblo (2011) resulta especialmente sugerente.

IVY. That's a cheap excuse. As if by having a child you were alleviated of all responsibility.

BARBARA. So now I'm being criticized for procreating.

IVY. I'm not criticizing. Do what you want. You did, Karen did. (Letts, 2009, p. 77)

La muerte de Beverly y la reunión forzada tras largo tiempo provoca una re-visitación del pasado. La muerte instauro, junto a la casa tapiada, un tiempo absoluto, una suerte de detención temporal que atrapa a los personajes y los hace volverse hacia su pasado, despertando el recuerdo y, con él, el reproche. El reverso de los reproches será la incomunicación, que los ha precedido y que se prolonga en el total de la obra: así, son frecuentes las oraciones que quedan a medio decir, interrumpidas por la intervención de otro personaje. Son igualmente simbólicos de esta incomunicación sistemática los momentos en que se simultanean hasta tres conversaciones paralelas, marcadas tipográficamente con columnas que embrollan la lectura. La incomunicación se convierte en una constante; de hecho, la comunicación parece fluir sólo verdaderamente para el reproche o el enfrentamiento directo, o en otras palabras, la comunicación existe primordialmente cuando es violenta.

Sin embargo, aunque el insulto y el reproche sean constitutivos de la casi totalidad de los diálogos y de las relaciones, la pareja que concentra toda el peso dramático y en torno a la cual se polariza el conflicto y las distintas formas de violencia verbal (y física) será la formada por Barbara y Violet, madre e hija que establecen una dinámica cuasi-bélica por el control de la casa y, por extensión, de la familia. Si bien al principio la madre parece preferir a Barbara por encima de sus otras hijas, a las que menosprecia con respecto a aquella cuya venida no para de demandar ("VIOLET: She'll [Karen] be a big fat help, just like you [Ivy]. (*Takes another pill.*) I need Barb." (Letts, 2009, p. 22)), pronto el encuentro dará lugar al reproche:

VIOLET (*starting to cry.*) Yes, I'm in pain. I have got... gotten cancer. In my mouth. And it burns like a... bullshit. And Beverly's disappeared and you're yelling at me. [...]

VIOLET. You couldn't come home when I got cancer but as soon as Beverly disappeared you rushed back –

BARBARA. I'm sorry, I... you're right. I'm sorry. (*Violet cries. Barbara kneels in front of her, takes her hand.*) You know where I think he is? I think he got some whiskey... a carton of cigarettes, couple of good spy novels... aannnd I think he got out on the boat, [...]. I think he's safe. And I think he'll walk through that door... any time. (Letts, 2009, p. 34).

Se sucederán en la pieza este tipo de reproches (Barbara le recrimina a su

madre su adicción a las drogas y esta le afea su marcha) y los consecuentes enfrentamientos verbales, habiendo algunos en los que el reproche deriva en una mayor violencia, y otros en que esa posibilidad es atajada, como aquí, cuando Barbara cede ante el llanto de su madre y le da consuelo, pareciendo que es posible la reconciliación. Madre e hija se van imponiendo y cediendo alternativamente, avanzando y retrocediendo en su conquista del poder: la relación entre ellas se basa en una lucha por ocupar el vacío de poder dejado por el padre⁹. Por momentos, incluso, se intercambian sus propios roles: como en esta escena, hay ocasiones en que Barbara se convierte en madre de su propia madre debido a la adicción de esta. Lo que *a priori* podría interpretarse dentro de la necesidad de cuidado y protección mutua entre los miembros de la misma familia es desvirtuado por el trasfondo de reproche que se adivina. En un primer momento, es Barbara la que tratará de tomar el mando: será ella la que decida ir a identificar el cadáver de su padre, mientras Violet, bajo el efecto de los estupefacientes, no puede ni articular un discurso coherente, como dijimos.

Pero esta situación no será permanente: el poder es inestable. A grandes rasgos, podemos distinguir cuatro fases: esta primera en que Barbara se hace responsable de la situación, una segunda, durante el banquete tras el entierro, en que Violet trata de recuperar su papel de matriarca, una tercera en que Barbara se impone sirviéndose del abuso de pastillas de la madre, y una final en la que Violet retoma el poder de la casa pero en la que ya ha perdido a aquellos sobre los que ejercer dicho poder. La alternancia en el puesto dominante depende del instrumento empleado por cada una para subyugar a la otra y dominar a toda la familia, depende de la forma de violencia ejercida por cada una de ellas. Mientras que Violet se sirve de la violencia verbal, siendo su principal arma el manejo de la información y el conocimiento de la verdad, esto es, de los secretos de los demás, Barbara cederá en los momentos de mayor tensión a una violencia verbal mucho menos refinada, que conlleva el grito y la grosería, y que a menudo es preludio o acompañamiento de la violencia física.

Merece una especial atención el uso que hace Violet de la verdad como arma arrojada y que la convierte en una forma de violencia especialmente cruel. Todo su poder depende de un conocimiento omnipotente de los secretos de la familia. Este uso y abuso de la verdad viene precedido de una reivindicación de la caída de las apariencias que desencadenará el suicidio de Beverly. Como decíamos, el suicidio es una forma de fallecimiento que puede ser entendida por el familiar como un ataque directo, y así lo observamos en Violet, que dirigiéndose a su marido ya fallecido, le reprocha: “You think I’ll for weep you? Think I’ll play that part, like we played the others? (*She takes a pill.*) You made your choice. You made this

⁹ Es posible discutir si el padre era un auténtico cabeza de familia: su alcoholismo es aireado por Violet, cuya figura además parece eclipsarlo en lo que a dominio de la casa se refiere (baste recordar los plásticos de las ventanas). No obstante, podemos hablar, cuando menos, de una situación traumática (el suicidio) que ha provocado una desestabilización en la familia, que ahora se intentará controlar.

happen. *You answer for this... not me.*" (Letts, 2009, p. 46). Tras la ruptura de la convención marital acordada, Violet determinará sustituir el fingimiento por la sinceridad más absoluta, esto es, en su violencia más descarnada. El culmen de esta renuncia a la farsa cotidiana se consuma en el momento del banquete fúnebre, en el que no se respeta ninguna de las convenciones esperadas: todo respeto al muerto es obviado y toda forma de decoro es abandonada. De este modo, la exigencia de un decoro se convierte en otro instrumento de ejercer la dominación por la palabra. Lo vemos, por ejemplo, cuando Violet aparece en escena y pide a los hombres que se pongan las chaquetas, de las que se habían deshecho debido al calor sofocante: "I see you gentlemen have all stripped down to your shirt. I thought we were having a funeral dinner, not a cockfight. (*An awkward moment. The men glumly put their suit coats back on. Taking her seat.*)" (Letts, 2009, p. 64). Toda forma de convención social es definitivamente despojada de cualquier posibilidad de sentido y convertida en arma. La palabra despliega entonces todo su potencial performativo, convirtiéndose en acto que mueve a los personajes a hacer o bien aquello que se demanda, o bien a oponerse a ello, en una tensión *in crescendo* que estallará cuando Barbara recurra a la violencia física para dominar a su madre. Antes de ello, se suceden los momentos de silencio tensos, todos ellos propiciados por las salidas de tono de Violet, como la ya analizada relativa a la anécdota del alcoholismo del padre. Cuando Barbara le recrimine su comportamiento, Violet aireará su divorcio, que la pareja quería mantener en secreto: "VIOLET. You and Barbara are separated, right? Or you divorced already? (*Another silence.*) / BILL. We're separated. / VIOLET. (*To Barbara.*) Thought you could slip that one by me, didn't you? [...] / VIOLET. Nobody slips anything by me." (Letts, 2009, p. 70). La intervención final de la matriarca se erige en sentencia que apuntala su poder. La volverá a repetir hacia el final de la obra, cuando Ivy intenta contarle que mantiene una relación con Little Charles y Barbara se obstina en impedirlo porque sabe, por Mattie Fae, que Little Charles no es su primo, sino su hermano:

IVY. Little Charles and I... (*Barbara relents. Ivy finally gets to say the words.*) Little Charles and I are –

VIOLET. Little Charles and you are brother and sister. I know that. [...]

VIOLET. I've always known that. I told you, no one slips anything by me. (Letts, 2009, p. 98)

Frente a este uso omnipotente de la verdad, Barbara sucumbe a su peso. Ella sabía del incesto inconsciente cometido por Ivy y Little Charles y falla en la tarea que le encomienda Mattie Fae de mantener el secreto y romper la relación:

MATTIE FAE. Little Charles is not your cousin. He's your brother. He's your blood brother. [...] He's your father's child. Which means he is Ivy's brother. [...]

BARBARA. If Ivy found out about this, it would destroy her.

MATTIE FAE. *I'm sure* as hell not gonna tell her. You have to find a way to stop it.

You have to put a stop to it.

BARBARA. Why me?

MATTIE FAE. You said you were running things. (Letts, 2009, pp. 84-85)

La renuencia de Barbara a hacerse cargo del cometido acordado por su tía prueba su dificultad para afianzarse en la posición dominante que demanda. Abrumada por la situación, su única manera de enfrentarse a ella será la violencia más exacerbada. Su intento de imponerse por la fuerza, en oposición a las ladinas maniobras de su madre, la muestran como un personaje inseguro y sobrepasado por la responsabilidad, por el peso de la verdad en definitiva, justamente el mismo arma que le otorga todo el poder a su madre. Así, a la tentativa de Ivy de confesarle a su madre su relación con Little Charles, Barbara interpondrá la orden furibunda y la interrupción constante:

BARBARA. Eatyourfisheatyourfisheatyourfish – (*Ivy hurls her plate of food, smashes it.*) What the fuck –

IVY. I have something to say!

BARBARA. Are we breaking shit? (*Barbara takes a vase from the sideboard, smashes it.*) ‘Cause I can break shit – (*Violet throws her plate, smashes it.*) See, we can all break shit.

IVY. Charles and I –

BARBARA. You don’t want to break shit with *me*, muthahfuckah! (Letts, 2009, p. 98).

La violencia de las formas no la ayuda a afianzarse en su posición dominante, sino que la debilita al hacerla perder el control de sí misma. La violencia más álgida, la violencia física, será la que le dé el poder para luego arrebatárselo.

5. LA VIOLENCIA FÍSICA: EL CLÍMAX DRAMÁTICO. LA LIBERACIÓN POR LA VERDAD

Dos son los momentos principales en que Barbara recurre a la violencia física y ambos marcarán, sucesivamente, su ascenso al poder y el inicio de su caída en desgracia. El primero de todos ellos se corresponde con el banquete fúnebre del que venimos hablando. Cuando la tensión sigue aumentado y Barbara le increpa que “Three days ago... I had to identify my father’s corpse. And now I sit here and listen to you viciously attack each and every member of this family.” (Letts, 2009, p. 70), Violet, cuya fuerza reside en que su conocimiento engloba del presente al pasado, recurre a su pasado más remoto para reivindicarse y distinguirse:

VIOLET. "Attack my family"?! You ever been attacked in you sweet spoiled life? [...]

VIOLET. (*Points to Matty Fae.*) This woman came to my rescue when one of my dear mother's many gentlemen friends was attacking me, with a claw hammer! [...]

BARBARA. I know you had a rotten childhood, Mom. Who didn't?

VIOLET. You DON'T know! You DON'T know! None of you know, 'cept this woman right here and that man we buried today! [...]

VIOLET. [...] We lived too hard, then rose too high. We sacrificed everything and we did it all for you. [...] You girls, given a college education, taken for granted no doubt, and where'd you wind up? [...] You never had real problems so you got to make all your problems yourselves. (Letts, 2009, pp. 70-71).

Pero paradójicamente, la mención a la verdad menos oculta, su adicción, revertirá la situación a favor de Barbara, quien, tras acusarla de ser una adicta, acaba arrojándose sobre ella para arrebatarle las pastillas. La violencia verbal da paso a la física, y es Barbara la que termina ganando esta batalla: "VIOLET. You can't do this! This is *my* house! This is *my* house! BARBARA. You don't get it, do you? (*With a burst of adrenaline, she strides to Violet, towers over her.*) I'M RUNNING THINGS NOW! (Letts, 2009, p. 73). La manera de imponerse de Barbara es puramente violenta en el sentido más material: el valor performativo de su palabra no se sostiene en la palabra misma, en su significado denotativo y/o connotativo, sino que depende de la entonación (el grito) y se acompaña necesariamente del ataque físico directo.

El segundo momento en que Barbara vuelve a recurrir a la violencia será contra Steve, prometido de su hermana Karen, cuando este trate de abusar de su hija, Jean. Tras ser sorprendido en la cocina fumando marihuana con ella y haciéndole tocamientos por Johnna, que le propina un golpe con una sartén, Barbara, Bill y Karen acuden sobresaltados. Cuando la joven india relata lo sucedido, Barbara ataca a Steve mientras lo amenaza de muerte. La espiral de violencia, como en el banquete, va aumentando y propagándose, contagiándose al resto de los personajes: por ello, cuando Karen consigue sacar a Steve de la habitación y Barbara, Bill y Jean se quedan solos, la adolescente comienza a recriminarles su actitud, ante lo cual Barbara terminará por abofetearla, lo que provocará que padre e hija abandonen la casa, al mismo tiempo que lo hacen Karen y su prometido. De nuevo, la violencia física, multiplicada por dos esta vez, viene acompañada del grito y de la violencia verbal, pero en este momento supondrá la caída en desgracia de Barbara, que es abandonada por los suyos y queda atrapada en la casa familiar con la madre. Carente de control sobre su propia vida, Barbara ha intentado postularse y afianzarse como dominadora de la casa familiar, pero la inestabilidad emocional de la que partía (debido al divorcio por la relación de su marido con un mujer más joven) se lo impedirá, derivando hacia una mayor inestabilidad y hundimiento emo-

cional del personaje.

La Barbara que observamos a partir de aquí es una Barbara derrotada, que no ha sido capaz de ejercer el poder que se había ganado, sino que lo ha perdido por los mismos medios por los que lo logró, demostrándose estos como inestables, pues serían armas eficaces a corto plazo por su efecto sorpresivo, pero ineficaces a la larga, precisamente por su virulencia contagiosa que se acaba revirtiendo contra el iniciador y aislándolo. La dominación que permiten es temporal. La violencia física implica desesperación, falta de comunicación, imposibilidad de hallar otra vía. Su uso implica que, para el personaje, el conflicto sólo puede ser resuelto mediante esa violencia física, acuciada por las otras capas de violencia que la han precedido y caldeado. La derrota de Barbara culmina en la escena en que trata de impedir que Ivy le cuente a su madre que mantiene una relación con Little Charles, pues pierde el control por completo: su manera de evitar la confesión es desquiciada, sin efecto, nuevamente contagiosa. Es en ese momento, como veíamos, que Violet recupera el control. En cierta manera, ya ha comenzado a recuperarlo previamente, de manera subrepticia, cuando la imagen de ambas se asimila (tanto Barbara como ella aparecen desaliñadas), como Ivy hace notar en el momento en que Barbara intenta hacerle ver que ha sido su madre la que le ha revelado su filiación con Little Charles y no ella, y le increpa "There's no difference." (Letts, 2009, p. 99).

Su modo de tratar de afianzarse por completo como figura dominante será mediante la identificación con Barbara, hija pródiga, con la que trata de buscar una complicidad. Violet se afana en reestablecer un lazo con la hija sobre la base de una culpabilidad compartida en la muerte del padre y, por extensión, de una forma de ser igual que las une y las fortalece frente al ataque que supone el suicidio. Reconoce que aunque sabía por una nota que Beverly pasó varios días en un motel antes de matarse, no lo llamó hasta que hubo recuperado el depósito del banco que habían acordado que sería para el otro en caso de fallecer; para entonces, ya era tarde. Ante la pregunta de Barbara de si la nota mencionaba las intenciones suicidas, su respuesta deja entrever que sí; la consiguiente acusación de Barbara deriva en:

VIOLET. You had better understand this, you smug little ingrate, there is at least one reason Beverly killed himself and that's *you*. Think there's any way he would've done what he did if you were still here? No, just him and me, here in this house, in the dark, left to just ourselves, abandoned, wasted lifetimes devoted to your care and comfort. So stick that knife of judgement in me, go ahead, but make no mistake, his blood is just as much on your hands as it is on mine. [...] He did this, though; this was his doing, not ours. Can you imagine anything more cruel, to make *me* responsible? And why, just to weaken me, just to make me prove my character? [...] You want to show who's stronger, Bev? Nobody is stronger than me, goddamn it. When nothing is left, when everything is gone and disappeared, I'll be here. Who's stronger now, you son-of-a-bitch?!

BARBARA. No, you're right, Mom. You're the strong one. (Letts, 2009, pp. 100-101).

Barbara besa a su madre en la frente y abandona la casa, dejando a Violet sola y recorriendo alterada el hogar, gritando el nombre de los que se han ido. De este modo, el conocimiento absoluto, que le ha permitido a Violet incluso intervenir en la muerte de su marido (otra forma de violencia por cuanto se acerca al homicidio por omisión), la inviste como dominadora total. Pero su poder se revela infructuoso, puesto que en su camino para conseguirlo, ha sido abandonada por todos; es decir, si su voluntad era ejercer el dominio sobre la familia, la forma elegida para alcanzar dicho objetivo ha imposibilitado el objetivo mismo. Por el contrario, el conocimiento de la verdad representará para Barbara la posibilidad de una liberación. La confesión última de su madre la espolea a liberarse del yugo que esta le había impuesto: consigue abandonar el hogar y distinguirse de su madre al concederle la victoria sobre este, pero no sobre ella. De hecho, Barbara es la única de las hermanas que consigue desprenderse de la apariencia, aunque ello implique el reconocimiento de su fracaso vital (así cuando comprende que Bill nunca volverá a amarla), mientras que Karen y Ivy se niegan a desprenderse, a pesar de la evidencia, de la sensación de felicidad en sus vidas: si Karen no quiere asumir la perversión de Steve, Ivy interpretará la revelación de su filiación con Little Charles como un ataque. Mientras sus hermanas se obstinan en seguir haciendo de su vida una ficción conscientemente falaz, Barbara, al rechazar la connivencia que su madre quiere establecer con ella, renuncia a esta mitificación auto-construida del yo. La verdad, hasta entonces usada como arma arrojada y de control sobre el otro, abre la posibilidad de redención. Si bien la verdad representa una forma de violencia clara a lo largo de la pieza, su reconocimiento constituye el paso necesario para comenzar a librarse de las otras formas de violencia, operándose con ello una inversión de sus valores y usos. La liberación nace de la verdad, de su choque y su asunción, en su desnudez y pureza, en su violencia en definitiva; la posibilidad de liberación surge cuando se es consciente de la caída del sueño, de la inexistencia de una ficción en la que los demás prefieren seguir viviendo¹⁰.

6. LA VIOLENCIA COMO SÍMBOLO DE LA DESINTEGRACIÓN DEL *AMERICAN WAY OF LIFE*

Con este análisis de cómo en *August* la violencia se extiende por todas las dimensiones del texto teatral (ambiente, tema, parlamentos y acciones), hemos podido constatar cómo esta participa de la representación de la desintegración de la familia en tanto que institución tradicional mitificada, corroborando con ello las palabras de la crítica. Partiendo de la desintegración de un rito familiar clave (el

¹⁰ Podríamos plantearnos en este punto si la negación de la realidad, cuando es tan evidente como en estos casos, no supone otra forma de violencia, una violencia auto-infligida.

entierro), se escenifica el colapso de la familia a través de un uso y abuso de la violencia que impregna la totalidad del discurso teatral, convirtiéndose en última instancia en la constante que rige las relaciones entre los miembros de esta familia y estableciendo un sistema de poder en el que sus vectores de movimiento confluyen y se confunden. Como un *leitmotiv* unido a esta violencia poliédrica, surge la cuestión de las (falsas) apariencias: la desintegración de la familia supone la negación de un relato mítico, una caída de las apariencias por la revelación del secreto y el surgimiento del reproche. En este punto, conviene recuperar el epígrafe de *All the King's Men*, de Robert Penn Warren, que precede al texto:

[..] I am merely pointing to something which is different from love but which sometimes goes by the name of love. [...] When you get born your father and mother lost something out of themselves, and they are going to bust a hame trying to get it back, and you are it. [...] And the good old family reunion, with picnic dinner under the maples, is very much like diving into the octopus tank at the aquarium. (Letts, 2009, p. 7).

La muerte del cabeza de familia se acaba convirtiendo por metonimia espacial en la “muerte” de las relaciones paterno-filiales en tanto que estereotipo construido en torno a una concepción del amor filial que no puede ser tal por cuanto las relaciones en el seno de la familia se rigen por una interdependencia que desemboca en el egoísmo. La liberación final de Barbara, que se materializa en la salida de la casa y el abandono de la madre, supone su liberación de ese intento de la madre de recuperar el pedazo de sí misma transferido a la hija. Representa igualmente una liberación con respecto a una suerte de determinismo genético que adivinamos entre la madre de Violet, la propia Violet y Barbara: las tres reproducen la violencia, en distintas formas, que recibieron de sus respectivas progenitoras. La hipocresía del mito familiar, que enlaza con el trasfondo rural en que todo ocurre, es asimismo insinuada en la obra cuando las tres hermanas se reúnen y, tras confesar Ivy que tuvo un cáncer, Karen y Barbara le reprochan su silencio, a lo que ella alude:

IVY. I just don't feel that connection very keenly.

KAREN. I feel very connected, to both of you.

IVY. (*Amused.*) We never see you, you're never around, you haven't been around for –

KAREN. But I still feel that connection! [...]

IVY. No, and that's my point. I can't perpetuate these myths of family or sisterhood anymore. We're all just people, some of us accidentally connected by genetics, a random selection of cells. Nothing more. (Letts, 2009, pp. 76-77).

Esta curioso, y sin duda significativo, cómo la mala relación entre las tres

hermanas Weston, basada en reproches nunca manifestados, no halla correlato entre Violet y Mattie Fae, a pesar de que la matriarca sepa que su hermana tuvo una aventura con Beverly. Una diferencia generacional se marca en esto y también de manera sutil a lo largo de la pieza, de suerte que la lucha entre Violet y Barbara se juega en términos de un conflicto generacional en el que la construcción de un relato falaz como modo de enfrentarse al mundo jugará un papel determinante. Así, entre las distinciones que hace Violet de su generación con respecto a la de sus hijas, como ya veíamos en la escena el banquete a propósito de los sacrificios realizados, podemos leer: “Thank God one of my girls stayed closet o home. My generation, families stayed together.” (Letts, 2009, p. 24). Esa utopía familiar que la matriarca reivindica choca paradójicamente con sus posteriores confesiones sobre la crueldad con que su madre la trataba. En contraposición a este inestable relato de gloria pasada, Barbara tiende a ridiculizar tal mitificación y con ello a la generación de su madre, negando tal grandeza: “Greatest Generation,” my ass. [...] And what makes them so great anyway? Because they were por and hated Nazis? Who doesn’t fucking hate Nazis?!” (Letts, 2009, p. 75). A la supuesta dignidad que su madre reclama por haber pertenecido a dicha generación, Barbara responde recordando momentos vergonzosos de su progenitora, como cuando al ser internada en rehabilitación trató de esconder pastillas en su vagina. Finalmente, que Barbara consiga liberarse del yugo materno mientras que Violet es abandonada por todos apunta hacia una pérdida de poder de esa generación y su ridiculización sólo apuntala su decadencia.

Esta insistencia de Violet en hablar de su generación como paradigma de una utopía familiar en contraste con la constatación, por su propio relato del pasado, de que esa felicidad era una quimera, una apariencia, permite introducir una nueva significación del mito de la vida hogareña a cuyo resquebro asistimos: la desintegración del mito familiar tal y como es defendido por esta superviviente de la *Greatest Generation*, y en correlación con el ambiente rural, se acaba convirtiendo en metáfora de la vacuidad del *American way of life*, en el sentido de la promesa de progreso vital en base al sacrificio individual. Dos monólogos paralelos apoyan esta identificación: el de Beverly en el prólogo y el de Barbara hacia el final. Al inicio, cuando el padre habla de su desestructurada vida conyugal, procede a una crítica irónica del modo de vida medio: “The facts are: My wife take pills and I drink. And these facts have over timemade burdensome the maintenance of traditional American routine: paying of bills, purchase of goods, cleaning of clothes or carpets or crappers.” (Letts, 2009, p. 11). El matrimonio, la familia, se basa en un pacto para sostener una apariencia de felicidad que no es tal y que se ajusta a lo que se entiende como los cánones de la cotidianidad (es relevante, como muestra de la diferencia generacional, que mientras que Violet y Beverly entendieron así su matrimonio, Barbara y Bill se hayan divorciado). Barbara, por su parte, en su momento de derrota, relata a Johnna¹¹:

¹¹ Es curioso cómo la adaptación cinematográfica (John Wells, 2013), cuyo guión fue escrito por el propio Tracy Letts, elimina ambos parlamentos y con ello desdibuja notoriamente (se po-

BARBARA. One of the last times I spoke with my father, [...] he said, “You know, this country was always pretty much a whorehouse, but at least it used to have some promise. Now it’s just a shithole.” And I think now maybe he was talking about something else, something more specific, something more personal to him... [...] But there was something sad in his voice –or no, not sad, he always sounded sad – something more hopeless than that. [...] As if whatever was disappearing had already disappeared. As if it was too late. As if it was already over. And no one saw it go. This country, this experiment, America, this hubris: what a lament, if no one saw it go. Here today, gone tomorrow. (*Beat.*) Dissipation is actually much worse than cataclysm. (Letts, 2009, p. 91).

La muerte del padre es relacionada directamente con la decadencia de EEUU en tanto que país construido en base a unas promesas que ya no son operativas, como las de la *Greatest Generation* que Violet enarbola a lo largo de la pieza; esas promesas estaban basadas en relatos que se han revelado impostados, relatos que se disipan gradualmente sin que nadie dé la voz de alarma (baste recordar que Ivy y Karen no renuncian a sus micro-ficciones vitales). Tanto el suicidio de Beverly como la soledad final de una Violet desorientada se instituyen en símbolos de la caída del mito americano, pues ambos representan a una generación hecha a sí misma que habría contribuido a la grandeza del país y de sus ideales, que ahora son denunciados como falacia, siendo el primero y principal la utopía familiar. La decadencia insalvable se corporeiza en la imagen final de Violet, que cierra la pieza: enferma terminal, abandonada y despojada de todo su poder, hecha un guiñapo en los brazos de Johnna, que canta repetidamente “This is the way the world ends.” (Letts, 2009, p. 101)¹².

CONCLUSIONES: LA VIOLENCIA COMO SIGNO Y SÍMBOLO DEL COLAPSO DEL SISTEMA

Como hemos tratado de demostrar, la violencia que aparece en *August*:

dría afirmar de hecho que desaparece) el componente de crítica socio-política aludido. Sería interesante, sin duda, preguntarse por los motivos de esta eliminación.

¹² Es reseñable que las mujeres sean los elementos violentos, mientras que los hombres quedan relegados a actores secundarios que tratan de ejercer una función mediadora que suele fracasar, cuando no sirven simplemente como “sacos de boxeo” de las féminas. Las mujeres son elementos cargados de rabia y reproches, de violencia, y que la ejercen, en distintos grados, como instrumento de control y poder sobre los demás. Que sea la mujer, que representa en un sentido antropológico clásico a la guardiana de la familia y garante de lo tradicional, la que ejerce la violencia, engarza sin duda con la caída de la falacia de la familia canónica y del modo de vida americano como meta.

Osage County es una violencia poliédrica en tanto que adquiere múltiples faces que se corresponden con distintos elementos básicos de la estructura teatral (espacio y tiempo, trama, personajes, diálogos y acciones). Estas distintas violencias se retroalimentan demostrando en efecto que la violencia es contagiosa, propagándose en la obra en un movimiento *in crescendo* en el que aumenta la tensión dramática por unos modos violentos múltiples cuyos vectores se dirigen en todas direcciones y colisionan, provocando varios estallidos emocionales que se encadenan.

La violencia carece de centro, siendo el hecho fúnebre el acicate, pero no el origen. Al contrario, pareciera que la violencia en sí misma es sistemática en esta familia, siendo imposible escapar a esta ciclicidad genealógica que nace de la madre de Violet y se propaga a ella, a su hija Barbara y de ahí al resto de la familia, contaminando todas las relaciones interpersonales sobre la base del reproche, el secreto y los deseos de manipulación y dominación sobre el otro. Las figuras de víctima y verdugo se confunden, siendo corporeizadas alternativamente por la misma persona. La violencia es tan excesiva que se revela ineficaz usada en sus cotas más altas y sólo una de sus formas, esto es, la verdad, logrará ser revertida y abrir la posibilidad de una escapatoria a su influencia, pero en esta salida va implícita otra forma de violencia: la asunción del fracaso vital, siempre dolorosa, es el paso previo necesario, y aunque sabemos que Barbara lo da al abandonar a su madre, no llegamos nunca a conocer si llega a culminar su liberación.

Este exceso de violencia funciona como metáfora del colapso de un sistema que podemos entender en tres niveles que ascienden de lo particular a lo general. Si en un primer plano atañe a la familia Weston en concreto, su conflicto se revela como simbólico de un mito, el de la familia unida, el cual, en un último nivel, y a través del conflicto generacional que subyace a la lucha entre Barbara y Violet que constituye el eje de acción, se traslada al plano de lo general, representando la muerte efectiva (y auto-infligida) de Beverly y la previsible muerte de Violet (por su cáncer) una metáfora de la decadencia de todo un sistema de pensamiento social como es el denominado *American way of life*, en tanto que se denuncia como farsa ya insostenible. La autoridad que Violet reclama por la violencia remite a un sistema, a un imaginario familiar y social que ya no existe, que desaparece, por eso su violencia acaba resultando inoperativa como instrumento y se transforma en una reivindicación desesperada. Es decir, la violencia poliédrica de *August: Osage County* actúa como macro-metáfora de la desintegración de un modo de vida, siendo el hilo conductor que lleva de un nivel a otro del sistema el recurso a la violencia, física y verbal, real y figurada, como símbolo del colapso general. No se denuncia la violencia de una sociedad, sino que se usa la violencia misma, en todas sus posibilidades formales sobre escena, para denunciar a una sociedad en sí, una sociedad que se muere.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIES, Ph. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil.
- BUTLER, J. (2006). *Precarious lives: the powers of mourning and violence*. Nueva York: Verso.
- CEBALLOS MUÑOZ, A. et al. (eds.) (2011). *Violence in American Drama. Essays on Its Staging, Meanings and Effects*. Jefferson: McFarland.
- FREUD, S. ([1917] 2003). "Duelo y melancolía". En Strachey, J. (ed.) (2003), *Obras Completas. Sigmund Freud. Volumen 14 (1914-16)* (pp. 241-255). Buenos Aires: Amorrurtu.
- GLAVAN, G. (2015). "Family Carnage Tracy Letts' *August: Osage County*". B.A.S. British and American Studies. 21, pp. 117-124.
- LABICA, G. (2007). *Théorie de la violence*. Paris: J. Vrin.
- LETTIS, T. ([2007] 2009). *August: Osage County*. New York: Dramatists Play Service.
- MORIN, E. (1970). *L'homme et la mort*. Paris: Seuil.
- MUNSON DEATS, S. & TALLENT LENKER, L. (1991). *The Aching Hearth: family violence in life and literature*. Nueva York: Insight Books.
- OZIEBLO, B. (2011). "Affecting the Audience. *Gina Gionfriddo's After Ashley*". En Ceballos Muñoz, A. et al. (eds.) (2011), *Violence in American Drama. Essays on Its Staging, Meanings and Effects* (pp. 267-278). Jefferson: McFarland.
- SCHVEY, Henry I. (2015). "Under House Arrest: The Family in American Drama". En López-Rodríguez, M. et al. (eds.) (2015), *Old Stories, New Readings. The Transformation Power of American Drama* (pp. 115-124). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- SEBESTA, J. A. (2009). "*August: Osage County* (Performance Review)". *Theatre Journal*. 61, 1, pp. 105-106.
- SOFSKY, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada.
- THOMAS, L.-V. ([1975] 2015). *Antropología de la muerte*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- VOVELLE, M. (1983). *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard.
- WEISS, K. (2002). "Sam Shepard's Family Trilogy: Breaking Down Mythical Prisons". En Ozieblo, B. & López-Rodríguez, M. (eds.) (2002), *Staging a Cultural Paradigm. The Political and the Personal in American Drama* (pp. 323-338). Bruselas: PeterLang.
- ZIZEK, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.

**BE VIOLENT AGAIN: VIOLENCE, REALISM AND CONSUMERISM
IN ARTHUR MILLER'S *DEATH OF A SALESMAN*
AND MARK RAVENHILL'S *SHOPPING AND FUCKING***

RUI PINA COELHO

Escola Superior de Teatro e Cinema. Universidade de Lisboa

Abstract: In this paper I will consider the 1950s as a seminal period for the configuration of violence in modern drama and as a crucial moment for the fusion between violence and realism. In post-war drama, we will not see violence portrayed as an extreme action or as unbelievable acts. Violence becomes the natural way to express social and individual tensions, through class conflicts, strong language and war motives. Themes such as the display of physical violence, the failure of the human body, exposing dysfunctional families and war effects, becomes more and more common and attached to everyday life. This was fertile ground for John Osborne, Edward Bond or Arthur Miller, or for the British dramaturgy of the nineties, especially with the so-called in-yer-face theatre.

Thus, I will focus on the effects this discussion had on Portuguese culture and

theatre. I will discuss two performances that are both representative of the Portuguese alternative culture of the time and that stage texts that deal with realistic violence: Arthur Miller's *Death of a Salesman* by Experimental Theatre of Oporto (TEP), in 1954; and Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*, directed by Gonçalo Amorim, in 2007. Both performances represent straightforward approaches to the texts and raise several interesting aspects: how is violence portrayed in Portugal, in 1954, when a fascist dictatorship imposed a severe censorship on performances? And how is Ravenhill's violence replaced by irony in the performance by Gonçalo Amorim?

Keywords: Portrayal of Violence, Realism, Consumerism, Political Theatre, Portuguese Contemporary Theatre.



Resumen: En este artículo voy a considerar la década de 1950 como un período fundamental para la configuración de la violencia en el teatro moderno y como un momento crucial para la fusión entre la violencia y el realismo. En el drama de la posguerra, la violencia no se presenta como acciones extremas o actos increíbles. La violencia se convierte en la forma natural de expresar las tensiones sociales e individuales, a través de los conflictos de clase, el uso del lenguaje y las alusiones a la guerra. Elementos tales como la visualización de la violencia física, el fracaso del cuerpo humano, la familia disfuncional y los efectos de guerra, se vuelven cada vez más comunes en la ficción como reflejo de la vida cotidiana. Estas referencias se vuelven recurrentes entre dramaturgos como John Osborne, Edward Bond o Arthur Miller, así como para la corriente del teatro in-yer-face en los años noventa en Gran Bretaña.

Este artículo centra su interés en el diálogo que se establece entre la cultura portuguesa y el teatro de estas características. Para ello, se describen dos puestas en escena representativas de la unión de este teatro y su representación en Portugal: *Death of a Salesman*, by the Teatro Experimental del Oporto (TEP), en 1954, de Arthur Miller; y de Mark Ravenhill, *Shopping and Fucking*, dirigido por Gonçalo Amorim, en 2007. Ambas representaciones siguen el texto fielmente y plantean varias preguntas interesantes: ¿cómo es violencia que se presenta en Portugal, en 1954, cuando una dictadura fascista impuso una censura severa en las actuaciones? ¿Y cómo está la violencia de Ravenhill sustituido por ironía en la actuación de Amorim?

Palabras Clave: Representación de la Violencia, realismo, consumismo, Teatro político, Teatro Portugués contemporáneo

1. VIOLENCE AND THE DRAMATIC TEXT

Violence in society and its artistic representation has always been a subject for broad debates. Aware of the dimension of this phenomenon and inscribing the “violent material” in the theatrical tradition, the influential critic Eric Bentley, in *The Life of the Drama* (1964), finds the portrayal of violence essential to the dramatic experience: “Why does even a bad description of violent actions please us? How could it fail to? We tend to feel our lives are missing in violence, and we like to see what are missing” (p. 8); he further alleges: “violence interests us because we are violent” (p. 8); and, in a rather ironic way, he also suggests: “If you wish to attract the audience’s attention, be violent, if you wish to hold it, be violent again” (p. 8). Summing up: “Without violence, there would be nothing in the world but goodness, and literature is not mainly about goodness: it is mainly about madness” (p. 221).

Eloquently, the playwright Edward Bond declares: “Violence shapes and obsesses our society, and if we do not stop being violent we have no future. People who do not want writers to write about violence want to stop them writing about

us and our time. It would be immoral not to write about violence” (Bond, 2000, p. 34). Furthermore, as the scholar Tom Sellar suggests: “Theatre is uniquely positioned to say something on the subject. No other art form can suggest connections between small, everyday behaviour and larger forces as palpably” (2005, p. 8).

The controversial French philosopher Gilles Lipovetsky in his 1983 widely read essay *L'Ère du vide* claims that violence has not been yet under the scope of historical investigation and that it deserves to be better understood since it has been a constant presence in human life and it doesn't seem to be disappearing. While the author distinguishes “savage violence” from “modern violence”, he states that the first was linked to the notions of honor and vengeance and expressed clearly the preponderance of the collective over the individual. If savage violence was inseparable from systems based on cruelty, modern violence is ineludibly attached to the establishment of the vigilant modern states, individualism and consumerism. Violence, Lipovetsky claims, in modern societies became private and individual, subjugated to the urban notions of comfort and individual boundaries. The manifestation of violent behaviors becomes interdicted in human relationships and the development of consumerism, affluence, well-fare, entertainment, travels, the sacralization of the body and health, the destruction of the notion of hero and guilt, all this led to the retraction of public life and to the absence of interest towards the other. Individuals show more interest in sports, music, travels or entertainment than in actual physical confrontation. Not surprisingly, it was, as Lipovetsky argues, “modern state and its complement, the market, which in a convergent and indissociable way contributed to the emergence of a new social order” (2007, p. 178). One may agree or not with the disenchanting propositions of this philosopher, but it is important to notice the link between violence and consumerist society.

Once again, we could refer to Lipovetsky's description of the stages of consumption (*Le Bonheur Paradoxal*, 2007a). According to this author, the first stage of this phenomenon began on the last decades of the nineteenth century and it ended with the Second World War. This first stage was characterized by the constitution of major national markets, made possible by the development in transportation (rail roads), communication (telephone and telegraph) and production (factories that lead to mass production and mass marketing). After the Second World War, a second stage began, mainly characterized by the acquisition of products (automobile, television, domestic devices). The post-war affluent society is also based on the widespread of consumerism to all social classes, homogeneity and standardization. At this stage, consumption is based on the acquisition of commodities, leading to individual hedonism. According to Lipovetsky, there is a subsequent third stage: the hyper-consumption. These hyper-modern times are characterized by a life model that encourages individual and hedonistic consumption, rather than increasing their social status. Consumption is here determined by the experience rather than possession. Although not freeing the individual from the dictatorship of commodities, the hyper-consumption creates a paradoxical happiness: a world stripped from tradition and security, as well as facing an uncertain future creates

considerable anxiety, fear and anguish. All these stages had their preferential spaces. The nineteenth-century had arcades and the early department stores, current shopping centers and malls, and more recently, on-line shopping: they all promote different relations and different types of consumers.

Since consumerism and mass consumption as we know it is shaped under the lights of the Affluent Society of the 1950s (J. K. Galbraith's *The Affluent Society*, 1958), I will consider this decade as a seminal point of departure. Furthermore, the 1950s also appear as a crucial moment for the fusion between violence and realism expressing social and individual tensions, through class conflicts, strong language and war motives. Themes such as the display of physical violence, the failure of the human body, exposing dysfunctional families and war effects, becomes more and more common and relate fiction to everyday reality. This was fertile ground for John Osborne, John Arden and Edward Bond as well as Arthur Miller and Tennessee Williams. The early nineties were also a landmark on the aesthetical treatment of violence, especially with British In-Yer-Face Theatre, with authors such as Mark Ravenhill or Sarah Kane, for whom obscenity, sex and blood are precisely the instruments to shock audiences and irritate the establishment.

This article explores the relationship between consumption and the representation of violence in realist theatre, which emerged in the post-war context of consumerism. Therefore, I am analyzing two plays: Arthur Miller's *Death of a Salesman* and Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*, considering them as a "post-mortem elegy" for the model of consumerism they depict and signaling the ways violence is portrayed differently in each text. I will also focus on the effects this discussion had on Portuguese theatre, discussing two performances that are both representative of the Portuguese alternative culture of their time and that deal with realistic violence: *Death of a Salesman* staged by Experimental Theatre of Oporto (TEP), in 1954; and *Shopping and Fucking*, by Primeiros Sintomas, in 2007. Both performances represent faithful approaches to the texts and raise several interesting aspects: how is violence portrayed in Portugal, in 1954, when a fascist dictatorship imposed a severe censorship on performances? And how is Ravenhill's provocation replaced by cinematic stylization in the performance by Primeiros Sintomas?

Both Miller's and Ravenhill's pieces deal with consumerism – and we find that reference immediately on the title: *Death of a Salesman / Shopping and Fucking*. They both depict subjects that pursuit materialist accomplishment: Willy Loman, the tragic common man on Miller's text, is an old salesman who aspires to have the same kind of noble death as Dave Singleman, who could sell even without leaving his hotel bedroom in cities across the States and that, after his death at eighty four, was mourned by thousands of colleagues and customers. This epic funeral made young Willy think that "selling was the greatest career a man could want" (Miller, 2000, p. 63) and put him off from going to Alaska with his brother where new fortune opportunities were flourishing. This dislocated dream about the nobility of having a death of a salesman and the imaginative reveries about his ad-

venturous brother prevent him from realizing the shifts in his profession, in the world, in his family and, ultimately, in himself.

In Ravenhill's *Shopping and Fucking*, the characters Robbie, Mark, Gary, Brian and Lulu live their lives as if they were lost in a huge supermarket, negotiating affections, love and sex as if they were commodities, living futile and materialist lives. When Mark leaves home in order to have a detox rehabilitation, his roommates (Lulu and Mark, both dependent on Mark's income), are forced to sell drugs to survive. This will place the perverse Brian, a producer and drug dealer, on their path. Meanwhile, Mark gets involved with Gary, a male prostitute from whom he demands impersonal sex: "The important thing for me right now" – Marks says – "for my needs, is that this doesn't actually mean anything, you know? Which is why I wanted something that was a transaction. Because I thought if I pay then it won't mean anything. Do you think that's right – in your experience?" (Ravenhill, 2001, p. 294). Those are the ingredients to a narrative which involves prostitution, supermarkets, buying clothes, selling drugs, anal sex, phone sex, fast food, discotheques, forks, Chekhov and the Lion King. In one sentence: a terrifying parable of contemporary consumption.

As an old man, Willy Loman in *Death of a Salesman* laments the loss of nobility, personality and friendship in the business: "Today it's all cut and dried, and there's no chance for bringing friendship to bear – or personality" (Miller, 2000, p. 63-64). Indeed, the fifties witnessed the decadence of the itinerant salesman business and local traditional trade. Even if supermarkets began in the 1930s, it was in the fifties that they had a significant boom. Frequently located in the outskirts of the cities, their low prices, vast parking lots and tremendous variety of merchandises attracted many different consumers. Furthermore, as buyers picked out the products they wanted from shelves, there was less need for selling staff. "Shopping then becomes about, firstly, looking rather than speaking; secondly, entertainment and leisure; thirdly, desire rather than need", as Mark Paterson affirms in *Consumption and Everyday Life* (177). Or, as Kowinsky dystopically suggests:

Someday it may be possible to be born, go to preschool through college, get a job, date, marry, have children... get a divorce, advance through a career or two, receive your medical care, even get arrested, tried and jailed; live a relatively full life of culture and entertainment, and eventually die and be given funeral rites without ever leaving a particular mall complex –because every one of those possibilities now exists in some shopping centre somewhere. (Kowinski apud Paterson, 2006, p. 169).

A new kind of consumer appears: an individual that cherishes domestic commodities (often superfluous) and that finds in the possession of particular brands or objects a way to overlap class distinctions, in a process of cultural standardization. This will inevitably lead to the loss of class identity; and this is precisely the particular tragedy of Willy Loman: a man deprived of his professional tradition and class consciousness. This detachment is the most violent feature in Miller's

depiction of consumerism. For that reason, *Death of a Salesman* makes an elegy to a type of consumerism that was vanishing, along with local groceries, salesman and face-to-face relations between consumer and seller. But more important, Miller's text mourns the loss a social class identity.

The violence here is not spectacular or extreme. This is signaled through the conspicuous proximity between the market, individual and violence, as Lipovetsky argues and both texts demonstrate. The shifting social order modules the portrayal of violence. In post-war drama the traditional categories of violence in tragedy are replaced by the overwhelming presence of everyday violence and by the multiplication of minor violent acts, such as insults or provocations. This is what seems to inspire Miller's words:

I had not understood that these matters are measured by Greco-Elizabethan paragraphs which hold no mention of insurance payments, front porches, refrigerator fan belts, steering knuckles, Chevrolets, and visions seen not through the portals of Delphi but in the blue flame of the hot-water heater. How could "Tragedy" make people weep, of all things? I set out not to write a tragedy in this play, but to show the truth as I saw it. (Miller, 1996, p. 144)

The language in the play is thus extracted from everyday speeches, full of hesitations and interruptions, in a stuttering and inarticulate diction. It adopts the informal language of modern America, "Gee, I'd love to go with you sometime, dad" (Miller, 2000, p. 23). The aim though, was not to imitate reality but to elevate the situations to an upper level, or, as Miller claims "to lift the experience into emergency speech of an unabashedly open kind rather than to proceed by the crabbed dramatic hints and pretexts of the 'natural'" (Miller, 1995, p. 182).

Where some critics found banality, the lack of emotional power or the absence of tragic dimension, it is more accurate to find the depiction of a violent pressure over the individual and his class expectations. In Willy Loman's case, it is the violence provoked by finding the flaw on the American Dream: he is now old, sick, poor, deprived from the affection of his children, jobless and far from expecting a worthy and noble "death of a salesman".

On post-war drama, "language is no longer depicted as absurd or isolated; rather it is shown to be actively domineering and dangerous, a force which controls and manipulates man, becoming the essence of his being and the limit of his world" (Malkin, 1992, p. 5). This is also what happens in Miller's text. In his autobiography *Timebends*, Miller refers to this subject:

Willy Loman, a salesman always full of words, and better yet, a man who could never cease trying, like Adam, to name himself and the world's wonders. I had known all along that this play could not be encompassed by conventional realism, and for one integral reason: in Willy the past was as alive as what was happening at the moment, sometimes even crashing in to completely overwhelm his mind. I

wanted precisely the same fluidity in the form, and now it was clear to me that this must be primarily verbal (Miller, 1995, p. 182).

So, through everyday language and business jargon we witness the limits of the world this language is capable to create. And, tragically, that world is not sufficient. This is not, arguably, “violent” in itself, but if we consider as the philosopher Slavoj Žižek does (2008), that violence is better defined by its spectators than by the victims or perpetrators, we can have a glimpse of the brutal depiction that Miller makes of the American way of life of the affluent fifties. The common man could not remain indifferent to this gloomy view of America, when a new American Empire was being outlined; as Žižek states: “reality in itself, in its stupid existence, is never intolerable: it is language, its symbolization which makes it such” (2008, p. 57).

The violence imposed on the characters of Miller’s play was also expressed by the progressive erosion of class distinctions. Mass production leads to a common aspiration for identical commodities, from upper to lower classes. Willy “Low-Man” aspired to the same richness and well fare as an upper class individual. Even if this notion of social ascension is at the heart of the American Dream, the affluence of the fifties promoted the pursuit of false needs, all social classes mimicking each other’s desires. And this was expressed mainly through consumption habits. On his autobiography, Miller recalls:

On the play’s opening night a woman who shall not be named was outraged, calling it “a time bomb under American capitalism”; I hoped it was, or at least under the bullshit of capitalism, this pseudo life that thought to touch the clouds by standing on top of a refrigerator, waving a paid-up mortgage at the moon, victorious at last.” (Miller, 1995, p. 184)

Therefore, it is no wonder that the consumerist American Dream in *Death of a Salesman* is pictured in such a gloomy and skewed manner, and it is substituted by a much more simple, pure and original form: nineteenth century pioneer mentality, seen in Biff’s desire to work in the country side. This desire for the open air opposes to the claustrophobic urban space: “The way they boxed us in here. Bricks and windows, windows and bricks” (Miller, 2000, p. 12). This opposition is also perceivable on the frontier mythology echoed in Uncle Ben’s exotic adventures in the African Jungle and in distant Alaska. They both represent Willy’s failure but they also signal the need not to lose sight of the human scale in commercial relationships. Paradoxically and tragically, Willy Loman could perhaps have been more successful by pursuing the original American Dream than trying to succeed in its consumerist version: clearly, Linda and Biff, his wife and son, say in the “Requiem”: “He was so wonderful with his hands/ He had the wrong dreams. All, all, wrong” (2000, p. 110).

About forty years later, British In-Yer-face theatre blatantly resumed the vigorous treatment of reality and the discontent view on modern consumerist society. Ravenhill's *Shopping and Fucking* depicts characters that "are just trying to make sense of a world without religion or ideology" (Sierz, 2001, p. 130). Deprived of his traditional values, they are forced to search in commodities the ideal substitution. The playwright David Edgar calls the play "an elegy for lost political certainties" (Edgar, 2009, p. 96). In effect, the characters of Ravenhill's play denounce the fragility and futility of modern life: post-political, post-modern, post-human. The "nasty nineties" depict a world where nothing is certain and everything is relative. They express the failure of social bonding and are a clear example for Lipovetsky's gloomy view of contemporary hedonism and individualism. But we should bear in mind that if Mark Ravenhill "writes about a generation which can't see beyond next Tuesday or back last weekend, it doesn't mean he likes it" (2009, p. 96), as David Edgar acutely remembers.

Ravenhill's starting point was "imagining 'characters whose whole vocabulary had been defined by the market, who had been brought up in a decade when all that mattered was buying and selling'" (Sierz, 2001, p.123). According to Aleks Sierz: "The play's theme was simple: "these were extreme characters pushed to extreme situations. The market had filtered into every aspect of their lives. Sex, which should have been private, had become a public transaction'. At first, its title was *Fucking Diana*." (Sierz, 2001, p. 123).

The commodification of modern days is thoroughly drawn in this play. In an article titled "Postmodern Violence and Human Solidarity: Sex and Forks in Shopping and Fucking," Leslie A. Wade claims:

Ravenhill's play is quite compelling in its portrayal of the many breakdowns of contemporary capitalist culture, and the work's sensibility (...). Media images and technologies are pervasive. Brian, the ruthless drug boss, is enamored of Disney's *The Lion King*. Videotapes are used in numerous instances. Robbie and Lulu operate a phone-sex line to pay off their drug debt. The virtual realities of the play are highlighted by Gary's apartment, located on the second floor above a video arcade. (...) Gary performs oral sex on Mark before the gaze of the store's surveillance camera. (2006, p. 110)

But there are almost countless references to consumerist society: the title parodies some "shopping and fucking novels" from authors such as Jackie Collins, with her romanticized urban light fairytales; moreover, the play begins with three characters eating a fast-food meal (which Lulu will refuse to share); Gary is sacked from a Mcjob; Brian gets his sense of moral from Disney's *The Lion King*; their names are all from popular "boysbands": Robbie [Williams], Mark [Owen] and Gary [Barlow], from Take That; Lulu refers to Lulu Kennedy-Cairns, a singer and celebrity who worked with this band in 1994; Brian refers to Brian Harvey from the rival band East 17. Aleks Sierz, in *In-Yer-face Theatre*, wrote: "The choice of names meant that young people not only fell about laughing when they read the play, but

also felt an ownership of it, felt it was written for them and was about them” (2001, p. 130-131).

In order to describe and criticize the effects of globalized production and everyday consumption of commodities and experiences – such as the ones experienced by Ravenhill’s characters – Mark Paterson coins the term McDisneyfication, conflating two notions, the McDonaldization and Disneyization into one term. McDonaldization (Ritzer, 2004) refers to the rationalization of service industries through efficiency, predictability, calculability and control; Disneyization (Ritzer and Liska, Bryman, 1997) refers to global tourism under the features of theming, dedifferentiation, merchandising and emotional labor. Thus, McDonald restaurants and Disney theme parks are considered hyper-modern examples of globalized and placeless experiences. McDisneyfication refers to a global, placeless, rational, simplified and impersonal world. And it is precisely this world that is under Ravenhill’s scope. While serving a ready-made food Lulu cheerfully states: “Come on, you’ve got the world here. You’ve got all the tastes in the world. You’ve got a fucking empire under cellophane. Look, China, India, Indonesia. In the past you’d have to invade, you’d have to occupy just to get one of these things” (2001, p. 330).

But the most commoditized value in this play is sexuality, persistently trivialized. Furthermore, sex appears as a “commercial transaction and consumption sexually arousing” (Sierz, 2001, p. 128). The libidinal dimension of shopping is always present and the metaphors for consumption and sexuality seem to overlap. An impressive example is Mark’s “shopping story” – a delicate reverie in which he buys Lulu and Robbie from a ‘fat man’ in the supermarket.

Notwithstanding, the constant use of strong language, explicit homo-sex, a gang-rape scene, the menace of torture or its moral shock, all these elements gained an entertaining and playful gaiety. Yet, the strongest violence in Ravenhill’s text is not visible. It lies beneath the extravagant fantasies of the characters. It is the violence promoted by a conspicuous system where “all that mattered was buying and selling”.

According to Leslie A. Wade, Ravenhill’s play “locates the source of violence. Violent issues in one form from the status quo hierarchy of capitalism and its supportive moral/ aesthetic value system. This is a violence born of greed and coercion.” (2006, p. 114) Both Miller and Ravenhill’s plays depict characters trapped in the dominant consumerist society where traditional human values and traits are vanishing, those which have been for centuries essential to the human experience.

2. DEATH OF A SALESMAN AND SHOPPING AND FUCKING IN PERFORMANCE

Death of a Salesman premiered in Portugal in 1954. In the immediate post-war period, Portuguese Dictatorship softened its politics due to the victory of the

democratic forces, and the need to show (or pretend) a clear alignment with their politics. As a consequence, theatre practitioners seized the opportunity to explore more experimental paths, trying out new texts and new staging options. This experimental movement was led by amateur groups formed by intellectuals, students, artists and young actors. The fifties witnessed a hardening of censorship and political vigilance that led to the disappearance of the majority of these experimental amateur groups. Throughout the fifties the TEP was the only significant group that outlived the experimental boom of the late forties. The liberties permitted to this group can be in part explained by their location in Oporto and not in the capital, Lisbon.

Their staging of *Death of a Salesman* by the highly reputed director António Pedro was a landmark of the theatre in this decade. It was received with hyperbolic enthusiasm, motivating endless applause. The critics, almost consensually, described this three hours amateur performance as an “outstanding success” (Luís Osório Guimarães, 1954)¹, “an amazing accomplishment!” (Goulart Nogueira, 1955), “the greatest artistic achievement of the year” (Jorge de Faria, 1954), “a breath of fresh air” (Anon., 1954), or they simply exclaimed “Theatre: at last!” (Armando Bacelar, 1955).

This was a legitimate response to decades of commercial theatre. Armando Martins brutally described Portuguese public as: “a poor ignorant animal that, depending on what it had eaten for supper, wants to be moved and shed a tear or to have a good belly laugh” (Martins, 1951, p. 20, m.t.). In effect, the audiences’ resistance to new aesthetic ventures leads to financial disasters; financial disasters lead to cautious repertoires, and so forth.

The acting, the direction, the set, everything was highly praised, especially because it was made by an amateur group. But some critics, alert and struggling for an urgent theatre renewal, preferred to ignore the personal artistic achievements to underline the importance of having this play staged in Portugal – especially after some professional groups refused to stage it claiming technical difficulties.

Carlos Porto, one the most important and hard-working Portuguese theatre critics (who has recently passed away, in October 2008) wrote: “For us, the generation without theatre, meeting Arthur Miller’s text had a significance that we might call historic. On that stage, we found a theatre for us that dealt with our problems and our anguishes” (Porto, 1973, p. 46). Carlos Porto read Miller’s text as an accusation on the American Dream and pointed out the fragility of this dream, built on money and hypocrisy. Another influential critic of the nineteen fifties agreed with Carlos Porto. Redondo Júnior on the journal *O Século Ilustrado* recalled an anecdote: an American, in order to end up an argument, picked a dollar bill from his pocket and exclaimed: “This is our flag!”. With some humor, this critic underlined the role that dollar has on Miller’s play, being the reason for all actions. And he

¹ All translations from Portuguese are my own.

sadly states: “Dollar is allergic to Poetry, to Dream, to Fantasy – to Truth” (Júnior, 1954).

Those were arguments raised by theatre critics that were struggling for a cultural renovation that would only arrive in 1974, when the fascist regime was overpowered. Some conservative critics, resistant to realism (that was synonym of subversive), such as João Gaspar Simões, dismissed Miller’s text as being dated and found it “not above a neo-realist dramatic leaflet, a genre that will take in the history of dramatic literature of our time the same place that the bloody drama or the moaning melodrama had in romanticism” (Simões).

Portugal in the fifties did not know consumerist society or mass production. It was still an agricultural and domestic country, where Coca-Cola (among many other things) was forbidden. Nevertheless, the violence imposed on Willy Loman and his family by consumerist society was widely perceived. Furthermore, Linda’s final words would have had a tremendous and wide echo: “We’re free and clear. We’re free. We’re free... we’re free.” (2000, p. 112)

The backwardness of Portuguese industries and markets is nowadays, generally, overcome. Being a member of the UE, the features of modern capitalism are present on Portuguese everyday life. In 2007, a group of young actors staged *Shopping and Fucking* in Lisbon. Although Ravenhill’s play dialogues more effectively with the nineties, the Portuguese staging of the text (by Gonçalo Amorim/Primeiros Sintomas) placed the story in present-day reality. Amorim kept the original provocation of the play but adapted it into the noughts, keeping though its universality and timeliness. The themes and the intentions were concomitant with the ones on the text. The acting was realistic and this was the axis of the performance’s strength: its realistic acting guaranteed that the text’s structure was kept intact. Furthermore, it granted that the performance’s rhythm could be fastened or slowed without the loss of its impact. This permitted to add some unspoken scenes that commented on the action and made (rather pessimistic) remarks on the way capitalism is (still) heading. The set was simple and evocative, suggesting normal white card boxes, creating the impression that they all lived in a huge card box. The sound track transported us through time: from the Clash to Radio Head; from The White Stripes to Scissor Sisters. Amorim and his team found a symbolic perspective of the play – realism was substituted by a cinematic experience.

Supermarkets are no longer what they were in the nineties. Nowadays, more and more people (especially upper middle and middle class) buy on-line and the groceries are dropped at our door. The experience of shopping changed in the last decade. As Lipovetsky signals in *La Bonheur Paradoxal*: “If in stage one and two the consumer frees himself from the pressure of the seller, on stage three the cyber-consumer overlaps all spacio-temporal obstacles, no longer being forced to go to a determined location”. (2007a, p. 93-94, m.t.) Furthermore, the itinerant consumer can buy everywhere: on bus stations, airports, everywhere. And these were the spectators of Amorim’s performance. While adopting a realist approach

and crossing it with a more symbolic structure, Ravenhill's terrifying parable of contemporary consumption continued to be effective in Portuguese nougts.

Realism, violence and consumption constitute an intricate triangle. Miller and Ravenhill's plays help us to evaluate the evolution of consumerist society in western countries. But more important than that, help us not to lose sight of the human dimension of it all. Because as they firmly remind us, money cannot buy everything.

WORKS CITED

- ANON. (1954). A estreia da Morte de um caixeiro viajante, *Jornal de Notícias*, 18-11-1954.
- BACELAR, A. (1955). Enfim Teatro! – A morte dum caixeiro viajante, de Arthur Miller, pelo Grupo de Teatro Experimental do Porto. *Vértice*, Abril, pp.238-240.
- BENTLEY, E. (1991 [1964]). *The Life of The Drama*. New York: First Applause Printing.
- BOND, E. (2000). *Selections from the Notebooks of Edward Bond (Diaries, Letters and Essays)*, vol.1 (1959-1980). London: Methuen.
- BRYMAN, A. (2004). *The Disneyization of Society*. New York: Sage Publishing.
- EDGAR, D. (2009). From Blood and Spunk to Chairs and Stools: British New Writing in the Nineties and Nougts. In *Theatre and Humanism in a World of Violence*. Ed. Ian Herbert and Kalina Stefanova. The book of the XXIV Congress of the International Association of Theatre Critics. Sofia, Bulgaria: St. Kliment Ohridski University Press, pp. 93-101.
- FARIA, J. de. (1954). O Teatro Experimental do Porto no Teatro Apolo. *Diário da Manhã*, 20-12-1954.
- GUIMARÃES, L. O. (1954). Morte dum caixeiro viajante. *República*, 19-12-1954.
- JÚNIOR, R. (1954). Uma tragédia Moderna. *O Século Ilustrado*, 25-12-1954.
- LIPOVETSKY, G. (2007 [1983]). *L'Ére du vide / A era do vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água.
- (2007a [2006]). *Le Bonheur Paradoxal / A felicidade paradoxal: Ensaio sobre a sociedade do Hiperconsumo*. Trad. Patrícia Xavier. Lisboa: Edições 70.
- MALKIN, J. R. (1992). *Verbal Violence in Contemporary Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTINS, A. (1951). *O teatro moderno*. Porto: Livraria Simões Lopes.
- MILLER, A. (1995 [1987]). *Timebends: A Life*. New York: Penguin Books.
- (1996 [1978]). Introduction to the *Collected Plays*. In *The Theater Essays of Arthur Miller*. Edited with Introductions by Robert A. Martin and Steven R. Centola.

- Revised and expanded. Foreword by Arthur Miller. New York: Da Capo Press, pp. 113-170.
- (2000 [1949]). *Death of a Salesman*. London: Penguin Books.
- NOGUEIRA, G. (1955). Morte de um caixeiro viajante: Uma realização espantosa. *Revista Olá*, 12-01-1955.
- PATERSON, M. (2006). *Consumption and Everyday Life*. The New Sociology. London and New York: Routledge.
- PORTO, C. (1973). *Em busca do teatro perdido (1958-1971)*. Lisboa: Platano Editora.
- RAVENHILL, M. (2001). *Shopping and Fucking*. In *Modern Drama: Plays of the 80s and the 90s*. Introduced by Graham Whybrow. London: Methuen, pp.271-359.
- RITZER, G. (1993). *The MacDonaldisation of Society*, Thousand Oaks, CA: Pine Forge.
- and Liska, A., (1997). 'McDisneyization' and 'Post-tourism': complementary perspectives on contemporary tourism. In Rojek, C. and Urry, J. (eds), *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, London: Routledge, pp. 96–109.
- SELLAR, T. (2005). Theater and Violence: Introductory Notes. *Theater*, vol. 35, n.1, Yale School of Drama, Yale Repertory Theatre, pp. 7-16.
- SIERZ, A. (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber.
- SIMÕES, J. G. Teatro Experimental. Unidentified newspaper clipping– Teatro Experimental do Porto's Archive.
- WADE, L. A. (2006). Postmodern Violence and Human Solidarity: Sex and Forks in Shopping and Fucking. In *Theatre Symposium: Theatre and Violence*, vol. 7. Alabama: Southeastern Theatre Conference / Alabama University Press, pp.109-115.
- ZIZEK, S. (2008). *Violence. Six Sideways Reflections*. London: Profile Books.

JESÚS G. MAESTRO (ED.):

LA MUERTE VIOLENTA EN EL TEATRO.

Theatralia. Revista de poética del teatro, 18.

Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016.



El número 18 de la revista *Theatralia*, titulado *La muerte violenta en el teatro*, contiene una selección de las ponencias presentadas en el XVII Congreso Internacional de Poética del Teatro, dedicado al tema que da nombre al volumen.

En la presentación del texto, Jesús G. Maestro plantea una breve reflexión sobre las relaciones que se establecen entre el acercamiento a cualquier tipo de obra literaria o teatral y los conocimientos previos del lector o espectador y sobre el papel de los sentimientos en la creación y en la recepción de una producción literaria.

La función de presentar el volumen se ve complementada por la primera de las siete secciones que lo constituyen, significativamente llamada “Se-

sión de apertura” y únicamente compuesta por el artículo de Ursula Aszyk “La muerte violenta del actor durante la representación teatral, o las trágicas consecuencias de fundir lo ficticio y lo real”. Aszyk analiza las muertes ficcionales en escena que tienen lugar en la obra de Philip Massinger *The Roman Actor* (estrenada en 1626) y en la de Manuel Tamayo y Baus *Un drama nuevo* (representada por



primera vez en 1867) y el fallecimiento real del actor Marco Antonio Etedgui durante la representación, en 1981, de *Eclipse en la Casa Grande*, de Javier Vidal. La autora del estudio señala las posibles fuentes históricas de las muertes ficticias y la influencia que la muerte de Etedgui tuvo en la película de César Bolívar *Homicidio culposo* (1983).

El siguiente apartado del volumen, titulado “Violencia y mitología grecolatina”, comienza con el texto de F. Javier Bravo Ramón “El tratamiento del uxoricidio en algunas versiones teatrales renacentistas y barrocas del mito de Céfalos y Procris”, en el que, tras explicar el mito, se indica la forma en la que la historia clásica se interpretó en consonancia con la moral cristiana en el teatro renacentista y barroco y se consideró a Procris la principal responsable de su trágica muerte por haber ido en contra de estos preceptos.

En “Μήδεια δρασείουσα’: Medea, lista para actuar”, Ofelia Noemí Salgado subraya las connotaciones sociales que tuvo la historia de Medea en su época, en la que el infanticidio fue entendido como un acto cometido por una bárbara, ya que el nombre de Medea evoca a los medos, pueblo que los griegos consideraban bárbaro. El artículo también contextualiza la obra dentro de la producción global de Eurípides partiendo del tema del engaño.

María Teresa Morabito y María Luisa Tobar exploran, en su artículo “La muerte violenta en cuatro reescrituras neoclásicas del mito de Orestes”, las distintas proyecciones que posee la muerte de algunos de los personajes del mito griego en las obras *Agamenón vengado* (García de la Huerta, 1779), *El Orestes* (Concha, fecha indeterminada situada entre 1775 y 1796), *Orestes o el hijo de Agamenón* (Solís, 1815) e *Ifigenia y Orestes* (Bretón de los Herreros, 1826). Morabito y Tobar indican como elemento común a las cuatro versiones la idea del justo castigo que merecen Egisto y Clitemnestra por sus actos.

La sección termina con el texto de Nancy Kalson Poulson “Asesinato y resistencia: los vestigios de *Antígona* en *Viudas* de Ariel Dorfman”, en el que se analizan las conexiones existentes entre el drama de Sófocles y el de Dorfman. La autora también señala el éxito y la idoneidad del mito de Antígona en el teatro hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XX, pues las turbulencias que experimentó la situación política de gran parte de Hispanoamérica en este período facilitaron que tanto los dramaturgos como el público se identificasen con una trama en cuya base se encuentran los temas de la relación entre el pueblo y el poder y de los límites de las leyes humanas y divinas.

El tercer apartado del volumen, titulado “Siglo de Oro”, comienza con el artículo de Ellen C. Frye “La metateatralidad de la muerte violenta en la comedia”, centrado en el uxoricidio presente en dos obras de Calderón de la Barca: *El médico de su honra* (1637, fecha aproximada) y *El pintor de su deshonra* (1640, fecha aproximada). Frye aborda el tema de las fronteras entre la ficción y la realidad considerando a la teatralización de la muerte un recurso para afrontarla y al metateatro una herramienta utilizada por Calderón para tratar un tema tan violento.

La sección continúa con “¿Estar o no estar? To be or not to be? ¿Ser o no ser? *Numancia, Hamlet & La vida es sueño*”, de Martha García, quien, a partir del planteamiento de la relación entre diálogo y monólogo, estudia la función semiológica del ‘ser’ y el ‘estar’ en las obras de Shakespeare, Cervantes y Calderón mencionadas.

En “La muerte de Clarín: Reflexiones desde *Don Quijote* sobre *La vida es sueño* de Calderón de la Barca”, Carmela V. Matzza señala lo erróneo de la percepción habitual de Clarín como un ejemplo más de la figura del gracioso, pues el personaje trasciende este estereotipo. Matzza ve en la muerte de Clarín un castigo a la inacción, a la blasfemia o al regocijo en la contemplación pasiva de la batalla, situación que podría poseer cierto paralelismo con las consecuencias que tiene para Sancho Panza, en *Don Quijote*, no controlar sus impulsos en el pasaje de los rebuznos.

Vicente Pérez de León, en su artículo “La uniformidad argumental en las muertes profetizadas de *El caballero de Olmedo* y *La bienaventurada madre Teresa de Jesús*” compara la estructura dramática de las dos obras tomando como referencia el tema común de la muerte anticipada. Pérez de León atribuye las similitudes entre los dos textos a las expectativas que la comedia nueva había generado en el público y expone como una de las principales diferencias entre las muertes presagiadas presentes en las dos obras el carácter místico de la sufrida por la santa.

En “Violencia, traición y muerte en *El duque de Viseo* de Lope de Vega”, Ana Aparecida Teixeira de Souza considera la presencia de la violencia en el texto mencionado un símbolo de las consecuencias de la tiranía.

El apartado concerniente al Siglo de Oro termina con “La cólera neroniana: Muerte violenta e ignominia inmoral. El caso de *Roma abrasada*”, de Amparo Izquierdo Domingo, estudio en el que se analiza la obra *Roma abrasada* (1625) como el retrato de un tirano y se indica la facilidad con la que Lope de Vega pudo utilizar esta figura para ensalzar el martirio cristiano al elegir para su proyección a Nerón, enemigo del cristianismo y personaje histórico demonizado en el siglo XVII.

La siguiente sección del volumen, llamada “Siglo XIX”, comienza con el artículo “La muerte de doña Inés de Castro en la escena romántica española”, de José Luis González Subías, que estudia la figura de Inés de Castro como personaje histórico y como leyenda y expone el enorme éxito que su historia, a pesar de haber inspirado obras literarias ya en el siglo XV, tuvo en el teatro español del siglo XIX debido a que encaja con los ideales literarios de este período y a la fortuna con la que fue adaptada a la sensibilidad del público de nuestro país por autores como Bretón de los Herreros o Gil y Zárate.

María Trinidad Ibarz Ferré aborda un tema completamente distinto en su estudio “Muertes violentas en el teatro de Galdós”, en el que subraya la enorme presencia del fallecimiento producido por la violencia en las obras dramáticas del escritor canario, su relevancia en el argumento de las mismas (en el que nunca re-

sulta gratuito) y su consonancia con el contexto histórico y personal del escritor.

La cuarta sección del volumen concluye con el texto de Miguel Ángel Muro Munilla “‘Esta constancia de buscar la muerte’. Asesinato, tentación de parricidio y suicidio en el drama romántico *Alfredo* (1835) de Joaquín-Francisco Pacheco”, que explora las características habituales de las tragedias románticas y analiza el texto del autor sevillano en este contexto, señalándolo como un ejemplo representativo de la esterilidad de esta categoría genérica frente a la función consoladora que tiene la tragedia en su concepción nietzscheana.

“De *Hamlet* a *Enrico IV*: locura, alienación y asesinato como liberación”, de Manuel Macías Borrego, es el primer estudio del apartado titulado “Siglo XX”. En él, se examinan los vínculos que poseen las obras indicadas y se señala como algunas de sus principales diferencias la ausencia de la libertad de la locura y la influencia del psicoanálisis en la obra de Pirandello.

En su artículo “García Lorca y el *genericidio*. Mitologías sobre el miedo a las mujeres en *Yerma*”, María Ángeles Varela Olea expone una concepción del drama de García Lorca como un texto en el que se combinan, entre otras fuentes, la tradición literaria, la mitología clásica y la ciencia moderna para lograr una nueva fantasía que nace de lo mundano y a la vez lo explica.

También está centrado en García Lorca el siguiente texto del volumen: “‘Noches negras’: Violencia y subversión del espacio dramático en *El retablillo de Don Cristóbal* de Federico García Lorca”, de David F. Richter, en el que se estudia la violencia argumental y verbal de la obra indicada y se interpreta la misma como una reivindicación de la libertad teatral y de la necesaria imposición del teatro al público.

El texto de Carmen Becerra “Violencia, justicia y muerte en el teatro de Torrente Ballester”, especialmente enfocado en la obra *Lope de Aguirre* (1941), señala la concepción del escritor ferrolano de la muerte como un hecho natural e indaga en la dimensión humana, de corte existencial y presidida por un conflicto religioso, que se esconde tras la utilización del personaje histórico.

En su artículo “El asesinato de los ‘santos inocentes’ en Giuseppe Fava (muerte violenta)”, Cezary Bronowski trata el tema de la muerte del inocente en el contexto del teatro criminal siciliano a partir de la obra de Fava *La violencia* y el de la relación entre la lengua y el mundo en la producción del escritor italiano.

“La violencia en el teatro actual”, sexto apartado del volumen, comienza con el estudio de Katarzyna Kacprzak “Muertes violentas en dos obras: *Fausto 3.0* de La Fura dels Baus y *Macbeth* de Teatr Biuro Podrózy”, en el que se analizan los recursos escénicos con los que se han plasmado las muertes violentas en las versiones contemporáneas de las dos célebres obras. Kacprzak señala el respeto que Teatr Biuro Podrózy demuestra, en el fondo, por el esquema aristotélico de terror y piedad y el modo en que La Fura dels Baus, mediante medios audiovisuales, despoja al personaje de Fausto de su caracterización romántica y lo muestra desilusionado y consciente de su insignificancia.

En “¿De una manera se nace y de tantas se muere?’ La muerte violenta en el teatro de Laila Ripoll”, Eszter Katona desarrolla un panorama del tema de la muerte ocasionada por una acción violenta en la producción de la dramaturga madrileña e indica la función de atormentados testigos del pasado que este hecho puede llegar a otorgar a sus personajes.

En el texto “La encrucijada de Edipo: filiación y parricidio en el teatro de Wajdi Mouawad”, Ana Prieto Nadal indaga, a partir del concepto de parricidio, en el tema de las relaciones interpersonales en un contexto de guerra y exilio en la tetralogía *La sangre de las promesas* (1999-2009). Para Prieto Nadal, los héroes de Mouawad, como Edipo, llegan, a través del sufrimiento, al conocimiento, que constituye la única forma de escapar de la huella dejada por los horrores de la guerra.

El artículo de Mariángeles Rodríguez Alonso “Víctimas y asesinas. De lo trivial a lo trágico en la dramaturgia de Diana M. de Paco” cierra la sexta sección del volumen. En él, se analizan las conexiones existentes entre *Polifonía* (2001) y las obras posteriores *La metáfora* (2012), *Espérame en el cielo..., o mejor, no* (2016) y *Morir de amor* (2016) a partir de la presencia en los cuatro textos de personajes femeninos que emprenden un viaje hacia el autoconocimiento que desemboca en un destino fatal.

Tras dos apartados estructurados en torno a un criterio temático y cuatro articulados a partir de un criterio cronológico, el volumen concluye con una sección establecida según una pauta geográfica, dedicada a obras hispanoamericanas y encabezada por el estudio de Carmen Luna Serés “La muerte violenta en *Información para extranjeros* de Griselda Gambaro”. El texto señala la utilización en la obra de la autora argentina del recurso de la estilización marionetesca, que, a pesar de restar intensidad dramática a las muertes, refuerza su dimensión metafórica.

En “*El mismo dolor* de Enrique Mijares: violencia sexual, suicidio y aborto”, Susana Leticia Báez Ayala explora las relaciones entre la violencia y el sexo en el texto mencionado articulando su investigación en torno a la teoría de las emociones, a la hipertextualidad y a la teoría feminista.

El propio Enrique Mijares es el autor del siguiente artículo: *Hotel Juárez. Femicidios, una lucha desigual*, que, abordando las obras *Sirenas de río* (2010), de Demetrio Ávila; *La ciudad de las moscas* (2008), de Virginia Hernández; *Los estanques de Monet* (2007), de Hermes Iván Díaz; *Deserere (el desierto)* (2007), de Cruz Robles y *Hotel Juárez* (2004) de Víctor Hugo Rascón Banda, tiene el propósito de denunciar el feminicidio y luchar contra su olvido.

Por último, Gabriela Rivera Rodríguez explora el componente social, político y cultural de algunos espectáculos carnavalescos uruguayos de la categoría *Murga* y la amplia presencia que tiene en ellos la violencia, hecho que contextualiza en el marco de la situación actual del país.

El volumen, en suma, muestra, a través de veintisiete artículos profundos y rigurosos, las múltiples significaciones y utilidades que puede llegar a tener la presencia de la muerte violenta en una obra dramática. El componente genérico que articula el tema al que está dedicado el número 18 de *Theatralia* permite observar una gran variedad de obras analizadas, de puntos de vista y de interpretaciones, aspecto que contribuye a que su lectura proporcione un panorama enormemente rico y heterogéneo de esta temática.

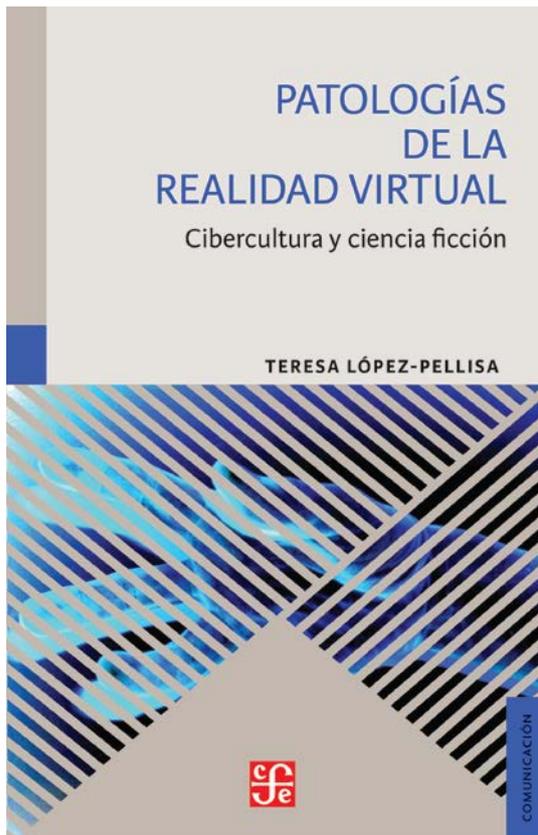
ÁLVARO ABAD CABALLERO

Universidad de Murcia

LÓPEZ-PELLISA, TERESA:

PATOLOGÍAS DE LA REALIDAD VIRTUAL. CIBERCULTURA Y CIENCIA FICCIÓN.

México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015.



En *Patologías de la realidad virtual*, la profesora Teresa López-Pellisa nos ofrece una introducción documentada, profunda y muy bien escrita al mundo de la realidad virtual y sus proyecciones literarias y cinematográficas. Toda revolución tecnológica, en particular, y toda época de crisis, en general, suele despertar una gran eferescencia mitológica. No es extraño que el advenimiento del paradigma digital haya dado lugar a una “tecnomitología”, constituida por toda una serie de ideas, prejuicios, mitemas y fantasías, que van desde “la credulidad ingenua al cinismo cáustico”. (14) De algún modo, este libro puede ser considerado la *Metamorfosis* de la nueva realidad virtual, pues recoge, estudia y desarrolla una gran parte de esos tecnomitos.

El capítulo introductorio, titulado “Propedéutica: Aproximación teórica al concepto de realidad virtual” (19-67), supone una importante contribución a la clarificación terminológica de un ámbito tan resbaladizo, en el que es fácil caer en vaguedades y fantasías. Tras señalar que



la expresión “realidad virtual” conforma “uno de los oxímoron más populares de los siglos XX y XXI” (19), la autora recoge y completa la terminología de Antonio Rodríguez de las Heras, quien distingue entre “espacio virtual”, que sería “aquel generado por la actividad cerebral del ser humano”, como cuando, por ejemplo, soñamos, leemos o contemplamos un cuadro; “espacio digital”, que designaría un tipo de *espacio virtual* creado por las nuevas tecnologías informáticas; y “espacio real o natural”, que sería aquel espacio “en el que transitamos y nos movemos habitualmente” (20). En efecto, a estas tres categorías, López-Pellisa añade la de “realidad virtual”, que entiende como “la capacidad de crear la ilusión de simular el espacio real, a través de medios digitales.” (20) A continuación, la autora desarrolla los tres elementos básicos de cuya interrelación surge, según David Zeltzer, la realidad virtual: la inmersión (22-23), la interacción (24-25) y la imaginación (25); a los que añade, a su vez, el concepto de simulación (26). En el siguiente apartado, la autora realiza una “Breve genealogía de la realidad virtual” (27-67), donde se realizan unas interesantes consideraciones acerca de las relaciones entre la caverna platónica y la caverna telemática (27-31), llegando a afirmar que aquélla plantea una cosmogonía icónica, donde el hombre vive rodeado de imágenes y signos que representan una suprarrealidad inteligible e inalcanzable.

Tras este excelente mapa terminológico y conceptual, el resto del libro – “Análisis: Diagnóstico de la realidad virtual” (69-248)- se divide en cinco capítulos que se ocupan del análisis de cinco patologías de la realidad virtual. La primera, que la autora denomina “esquizofrenia nominal” (70-99), se refiere a “la utilización abusiva de vocablos como *virtual*, *ciberespacio* o *realidad virtual*” (70), hecho que impediría identificar correctamente la realidad virtual (71). La segunda patología, llamada “metástasis de los simulacros” (99-124), designa a “la propagación, proliferación, penetración e invasión de los simulacros en el ‘tejido’ de lo real.” (99-100). Basándose en las teorías de Baudrillard acerca de los simulacros, la autora realiza toda una serie de consideraciones sustantivas acerca de esta cuestión, tomando además como ejemplo obras fundamentales de la literatura, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Donoso, Carmen Boullosa o el ciberpunk. La tercera patología, denominada “el síndrome del cuerpo fantasma” (124), hace referencia a cómo “la colonización del cuerpo por parte de las nuevas tecnologías modifica nuestra concepción de lo que significa ser humano.” (125) La autora realiza una sólida presentación por toda la literatura y la teoría ciborg, realizando interesantes reflexiones acerca de la identidad y el desarraigo, el nihilismo o el poshumanismo. El cuarto apartado analiza en profundidad la patología virtual del “misticismo agudo” (166-192) resultante del proceso en virtud del cual se inoculó de trascendencia la tecnología. En dicho capítulo la autora muestra cómo el mundo de la técnica ha mantenido relaciones muy estrechas con el milenarismo, el utopismo, el mesianismo o el misticismo, llegando a presentar conceptos tan interesantes como los de “tecnodiós” (171-179) y tecnoeternidad (179-190). En el quinto y último capítulo, se estudia la patología virtual del “síndrome de Pandora” (192-248), que apunta a la fantasía de crear “mujeres facticias para la simulación de relaciones sentimentales heteronormativas” (192), centrándose, a continuación, en el estudio de las “gi-

noides” (199-216), “maniquiféminas” (216-230) y “mujeres virtuales” (230-248).

Se trata, en definitiva, de un libro fundamental para todo aquel que desee no sólo introducirse sino también reflexionar con profundidad en los principales aspectos de la cibercultura y la realidad virtual.

BERNAT CASTANY PRADO

Universidad de Barcelona

RAQUEL VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ (ED.):

UN DUELO DE LABORES Y ESPERANZAS. DON FRANCISCO GINER EN SU CENTENARIO (1839-1915).

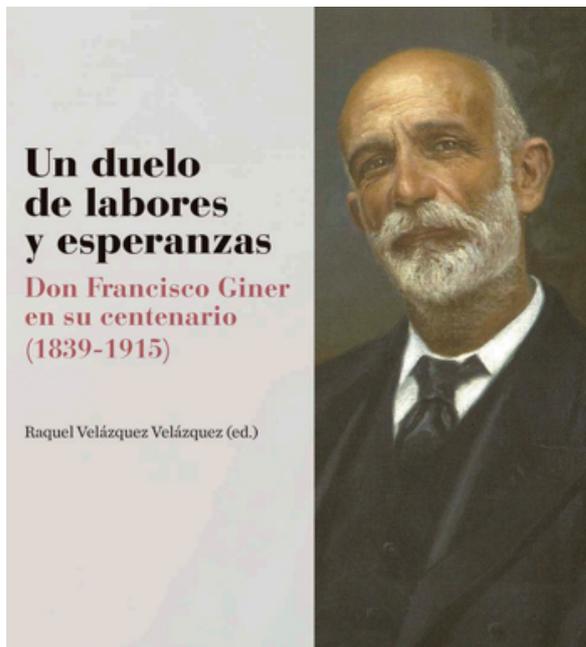
Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016.

Seguir a Giner es seguir hacia adelante.

(José Ortega y Gasset)

Para que España vuelva a ser, es necesario que la Institución Libre de Enseñanza no sea.

(Fernando Martín-Sánchez Juliá)



En un breve relato titulado “Del rigor de la ciencia”, Borges imagina un mapa que mide lo mismo que el territorio que representa. A esta extensa reseña no le ha faltado mucho para parecerse a ese vano mapa. Valga este error de reseñista como prueba de la enjundia de este libro, exquisitamente editado por la profesora de la Universidad de Barcelona, Raquel Velázquez Velázquez, en el que abunda más el grano que la paja. Los once capítulos que componen *Un duelo de labores y esperanzas. Don Francisco Giner en su centenario (1839-1915)*, escritos por una amplia representación del excelente elenco de profesores de litera-



tura española moderna y contemporánea de la Universidad de Barcelona, constituyen una completa visión panorámica de ese “Sócrates español” que, en palabras de Miguel de Unamuno, fue Francisco Giner de los Ríos.

Al inicio de *Conversación en la catedral* (1969), Mario Vargas Llosa se preguntaba “¿En qué momento se jodió el Perú?”; retomó la pregunta, para ampliar su alcance, Fernando Iwasaki, quien se preguntó, en *rePublicanos* (2008), “¿En qué momento se jodió España?”. Para Iwasaki, el pecado original nacional se remonta a la persecución de los erasmistas en España, una persecución que se prolongará, con diferentes rostros y nombres, en la de los afrancesados en el siglo XVIII, la de los liberales en el XIX o la de los republicanos en el XX, tal y como estudia Manuel Ramírez Jiménez, en un libro titulado, con felicidad, *España en sus ocasiones perdidas* (2000). Con todo, la historia de Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza nos recuerda la capacidad de la humanidad, en general, y de la sociedad española, en particular, para generar, una y otra vez, nuevas *ocasiones*. Estamos, pues, ante un libro vivificador, que, en vez de sumirnos en el fatalismo histórico, nos recuerda, con Albert Camus, que uno debe imaginar feliz a Sísifo. Como diría Nietzsche, en *De la utilidad e inutilidad de la historia para la vida*, estamos ante un libro de historia útil para la vida, ya que la *Kultur*, o cultura erudita, no se ve como un fin en sí mismo, sino como un medio para la *Bildung*, o formación existencial.

En el primer capítulo, titulado “Giner y Galdós” (17-34), la profesora Marisa Sotelo estudia la influencia del krausismo en la novelística de Galdós, poniendo especial énfasis en los *Episodios nacionales*. En primer lugar, se evidencian las relaciones de Galdós con Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza. Ya en su etapa de estudiante de Derecho en la Universidad de Madrid, iniciada en 1862, Galdós quedará fascinado por las clases de Fernando de Castro, el profesor que lo pondría en contacto con el krausismo, cuya actividad docente calificó, en 1868, de “caritativo sacerdocio” (cit. en 18). En esos años también conoció y trató a Giner de los Ríos, con quien compartiría su interés por la música y el dibujo como actividades fundamentales de su ideario estético y pedagógico (18-19). Si bien, durante la redacción de *La Fontana de Oro*, en 1867, Galdós ya estaba familiarizado con las ideas literarias de Giner, su huella se hará plenamente evidente en “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” (1870), un texto que llegará a ser considerado como el Manifiesto del realismo español (19-20). No es extraño, pues, que en las subsiguientes novelas, que Clarín dio en llamar “tendenciosas” o “ideológicas” (*Doña Perfecta*, *Gloria* o *La familia de León Roch*), se haga patente la huella de Giner de los Ríos, quien consideraba que “no es otra cosa la literatura que el primero y más firme camino para entender la historia realizada” (1919, cit. en 20). Encontramos también resabios krausistas en el profesor de filosofía Máximo Manso (22), protagonista de *El amigo Manso*, o en *La desheredada*, cuyo capítulo II, 2, titulado “Liquidación”, se nutre del ideario educativo gineriano, tanto en lo que respecta a su reivindicación de una vida austera, basada en la armonía entre espíritu y naturaleza, como en su modo de presentarlo, bajo la forma mayéutica de un encadenamiento de interrogaciones retóricas (23 y véase el capítulo VI, sobre la mayéutica

gineriana en Antonio Machado). A principios del siglo XX, Giner y Galdós coincidirán en la revista regeneracionista *Alma Española*, donde Galdós publicaría artículos como “Soñemos, alma, soñemos” (8-11-1903), en el que intenta mostrarse esperanzado en la capacidad de regeneración del pueblo español, que cifra, siguiendo la huella gineriana, en el trabajo metódico (24-25). Por su parte, Giner de los Ríos publicará en ese mismo medio artículos como “Mi pesimismo” (7-02-1904), donde, en sintonía con Galdós, considera que la regeneración debe comenzar en la reforma interior del hombre (25). Más importante es la influencia de Giner en los *Episodios nacionales* (26-30), una serie de novelas sobre el pasado histórico inmediato con las que Galdós se propuso realizar el diagnóstico de los conflictos actuales (28), y que le llevará a concluir que el tratamiento debe ser el esfuerzo y el idealismo, cotidiano y silencioso, de los hombres anónimos; una receta compuesta por los ingredientes fundamentales del ideal regeneracionista de Giner de los Ríos (29-30).

En el segundo capítulo, titulado “La ‘cuestión religiosa’ en Francisco Giner y Leopoldo Alas” (25-46), la profesora Blanca Ripoll se propone, en primer lugar, realizar “una presentación de intención pedagógica” de la relación entre Giner de los Ríos y su discípulo Leopoldo Alas, “Clarín”, basándose en los estudios de Yvan Lissorgues, Jean-François Botrel o Adolfo Sotelo; para centrarse, luego, en las coincidencias de sus concepciones religiosas. Basándose en el estudio fundacional de López Morillas, *El krausismo español: perfil de una aventura intelectual* (1956), la profesora Ripoll recuerda que algunos de los primeros krausistas, como Fernando de Castro, Gumersindo Azcárate o Francisco Giner de los Ríos, se habían desplazado, sin llegar a salirse del cristianismo, hacia la linde de la religión natural (36). Por su parte, Leopoldo Alas, “Clarín”, ya se había declarado, en su adolescencia, liberal y católico, y se había enfrentado al neocatolicismo, del que tan orgulloso se sentiría Menéndez Pelayo (cf. Marta Cristina, p 51), en el periódico satírico *Juan Ruiz*, donde afirmaría, en 1868, que no se contradicen el amor por la libertad y el hondo sentimiento religioso, postura con la que Giner de los Ríos se habría sentido totalmente identificado (36). Asimismo, el joven “Clarín” admirará a su confesor, el obispo Benito Sanz y Forés, que se encarnaría en el bondadoso personaje de Fortunato Camoirán, en la *Regenta* (1884-1885), no por su ortodoxia, sino, antes bien, por su sincera caridad cristiana, lo cual prueba su interés por un concepto que sería considerado por Giner de los Ríos como uno de los pilares para la necesaria regeneración moral de España (36-37). Poco después, en 1871, Clarín se verá deslumbrado por dos profesores krausistas de la Universidad Central de Madrid: Nicolás Salmerón y Francisco Giner (37). De la asignatura de Filosofía del Derecho, impartida por Giner de los Ríos, Clarín afirmará que no hay “nada más lejos del dogmatismo que el curso de Giner” (cit. en 37) y que en dichas clases, vale la pena citar por extenso, “sobre todo se enseñaba esto: que la filosofía no es cosa de broma; que sea lo que sea la verdad es preciso buscarla desde el principio, sin dejarse atrás nada y sin admitir irracionales imposiciones; que la ciencia es cosa para toda la vida; que no excluye el sentimiento, la religión, el arte, y es más, que se puede aprender filosofía sin libro de texto. Lo confieso, todo esto me enamoró.” (*El solfeo*, 10-09-1875, cit. en 38). No es extraño, pues, que Clarín exhiba, en su tesis doctoral la impronta de

Giner de los Ríos, quien no podrá dirigirla oficialmente, titulada *Determinación del concepto de Derecho y sus relaciones con la moral* (1878), que publicará ese mismo año bajo el título *El Derecho y la moralidad* y con dedicatoria a Francisco Giner de los Ríos (39). El pensamiento religioso de Clarín seguirá la misma evolución que su pensamiento intelectual, en el que Adolfo Sotelo distingue una primera etapa en la que recibe la influencia de algunas ideas krausistas, una segunda etapa en que se abre, sin descartar el influjo positivista, al “renacimiento del idealismo”, y una tercera etapa, claramente deudora del pensamiento krausista (39). En esta última etapa, que se iniciaría con la publicación de *Mezclilla* (1889), y que se caracterizó por la búsqueda de una espiritualidad más auténtica y el rechazo del catolicismo oficial español, Clarín hallará en Giner de los Ríos –“el último apóstol”, como él mismo lo llamará, en una carta de 1887 a Rafael Altamira- su interlocutor perfecto, tal como prueban algunas de las cartas que la profesora Ripoll analiza (40-42). Por su parte, Giner se mostrará entusiasmado por una novela como *Su único hijo* (1890), cuyo sesgo espiritual e idealista admirará; así como por *Un discurso* (1891), del que se publicará ese mismo año una versión abreviada en el *Boletín de la ILE*, donde se critica el utilitarismo reinante en la educación –de rabiosa actualidad- y defiende el idealismo, haciendo suyas muchas de las ideas de Giner de los Ríos (42-43). El influjo gineriano en la actitud religiosa de Clarín volverá a hacerse patente tanto en las conferencias que impartió, en 1897, en el Ateneo de Madrid, bajo el título “Teorías religiosas de la filosofía novísima”, como en su artículo “Kulturkampf” (en *Vida nueva*, 15-10-1899), en los que se ve una inflexión espiritualista de tono tolstoiano (43-44).

En el tercer capítulo del libro, titulado “Francisco Giner desde la mirada de Marcelino Menéndez Pelayo” (47-60), la profesora Marta Cristina empieza por evidenciar, a partir de la correspondencia de Menéndez Pelayo de los años 1881-1882, la expectación que causó en autores como Emilia Pardo Bazán o Juan Valera el modo en que éste trataría a los krausistas en el inminente tercer tomo de su *Historia de los heterodoxos españoles* (48). Lo cierto es que su enemistad con los krausistas había comenzado ya en 1876, fecha en la que se enfrentó al también krausista Gumersindo de Azcárate, por haber afirmado que la actividad científica en la España de los tres siglos anteriores había sido nula. Menéndez Pelayo responderá a estas “antipatrióticas afirmaciones” (cit. en 49), con un gran despliegue erudito que pretendía mostrar la existencia de una tradición científica nacional (48-49), que le llevará a afirmar que, si ha habido algún problema para la ciencia española, ha sido el dogmatismo y la intolerancia, no ya de la religión católica, sino de “las sectas filosóficas dominantes” y “los partidos políticos”, se entiende que liberales, que hallan ahora su resurrección en “los krausistas, de cuya tolerancia pueden decir muy buenas cosas los que alguna vez han asistido a sus aulas” (“Mr. Masson, redivivo”, *Revista Europea*, 30-7-1876, cit. en 50). Regresando al verano de 1882, fecha de publicación de la tercera parte de la *Historia de los heterodoxos españoles* –en cuyo *Discurso preliminar* se había afirmado que “el pensamiento capital de esta obra es que el genio español es eminentemente católico: la heterodoxia es entre nosotros accidente y ráfaga pasajera” (cit. en 52)-, Menéndez Pelayo reavivará sus soflamas

contra el krausismo. Cabe señalar que esta animadversión se remonta más allá de su polémica con Azcárate, a su decepcionante experiencia personal como alumno de Nicolás Salmerón en la Universidad de Madrid (53). Es interesante la inmisericorde presentación que Menéndez Pelayo realizará de Julián Sanz del Río, “nacido para el iluminismo misterioso y fanático”, quien comisionado por el gobierno para estudiar la filosofía y la literatura alemanas, se le ocurrió “cerrar los ojos a toda la prodigiosa variedad de la cultura alemana y, puesto a elegir errores, prescindir de la poética teosofía de Schelling y del portentoso edificio dialéctico de Hegel, e ir a prendarse del primer sofista oscuro, con cuyos discípulos le hizo tropezar su mala suerte.” (*Historia de los heterodoxos españoles*, cit. en 53-54) Especialmente interesante es la descripción que realizará del grupo krausista, tal y como lo conoció en sus días de estudiante universitario: “Los krausistas han sido más que una escuela, han sido una logia, una sociedad de socorros mutuos, una tribu, un círculo de *alumbrados*, una *fratría*, lo que la pragmática de D. Juan II llama *cofradía* y *Monipodio* (...) Se ayudaban y se protegían unos a otros; cuando mandaban, se repartían las cátedras como botín conquistado; todos hablaban igual, todos vestían igual, todos se parecían en su aspecto exterior, aunque no se pareciesen antes, porque el krausismo es algo que imprime carácter y modifica hasta las fisonomías, asimilándoles al perfil de D. Julián o de D. Nicolás. Todos eran tétricos, cejijuntos, sombríos; todos respondían por fórmulas hasta en las insulseces de la vida práctica y diaria; siempre en su papel; siempre *sabios*, siempre absortos en la *vista real* de lo absoluto.” (*Historia de los heterodoxos españoles*, cit. en 55) A continuación, la profesora Marta Cristina recupera algunas de las críticas de Menéndez Pelayo a la lengua oscura de los krausistas (55), a su inquietante vocación proselitista y demagógica (56) y a su “literatura de *introducciones, conceptos, planes y programas*”, con que han buscado infiltrarse “hasta en los primeros grados de la enseñanza”, consiguiendo así “atrofiar el entendimiento de una generación entera.” (cit. en 56) A continuación se presenta la defensa que Leopoldo Alas realizará de los krausistas frente a Menéndez Pelayo (57). Cabe decir que Menéndez Pelayo ni se arredrará ni se moderará en sus críticas, como prueba las descalificaciones que realizará, en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1887), contra Krause, “pensador de tercero o cuarto orden”, y su influencia en España (58). Asimismo, en una carta dirigida a Juan Valera, en septiembre de 1886, llegará a afirmar: “Yo no los detesto por librepensadores (...) los detesto porque *no pensaron libremente*, y porque todos ellos y especialmente Giner, son unos pedagogos insufribles, nacidos para ser eternamente discípulos de un solo maestro y un solo libro. Quisiera yo saber qué idea propia tuvo en toda su vida Sanz del Río. Yo creo que en los krausistas no se puede alabar otra cosa que la honradez y la buena voluntad.” (cit. en 58)

En el cuarto capítulo, titulado “El krausismo y la Naturaleza trascendente: Francisco Giner de los Ríos y Miguel de Unamuno” (61-74), la profesora Alba Guimerá estudia la herencia gineriana en la obra de Unamuno. Haciendo buen uso de un estudio clásico, como es *Unamuno “agitador de espíritus” y Giner de los Ríos*, de Gómez Molleda, la profesora Guimerá nos recuerda que Unamuno fue discípulo de Francisco Giner, en la década de 1880, en la Universidad Central de Madrid, si bien

no parece haber sido tocado por su magisterio hasta la tardía fecha de 1895, cuando lo mencionará en sus primeros *Ensayos*, publicados en *La España Moderna* (61). Con todo, dicha relación se intensificará entre 1900 y 1914, en primer lugar, porque el desencanto que Unamuno sentirá respecto del socialismo político lo acercará al pensamiento regeneracionista de Giner de los Ríos; en segundo lugar, porque la “crisis religiosa del 97” alejará al escritor vasco del catolicismo, llevándolo a interesarse por la depurada espiritualidad krausista (62); y en tercer lugar porque su nombramiento como rector de la Universidad de Salamanca lo llevará a buscar inspiración en el ideario pedagógico krausista (62). Todo ello explica que, a partir de 1900, Unamuno y Giner de los Ríos empezasen a cartearse con asiduidad (62-63). A continuación, la profesora Guimerá se centra en la coincidencia de Unamuno con la convicción krausista de que el hombre precisa de la naturaleza para lograr un estado de plenitud, no en un sentido bucólico, sino más bien panteísta (63-64), ya que “el Dios krausista es el “Dios en todo”, el Alfa y el Omega, y en ese papel la Naturaleza no el templo es su casa” (66); razón por la cual “el paseo y la observación del paisaje les es a ambos una necesidad revitalizadora del espíritu” (65). A continuación se estudia la sensibilidad krausista de Miguel de Unamuno a través de su correspondencia con Giner de los Ríos (67-72), aduciendo el interesante poema autógrafa e inédito titulado “Al campo” (67-68), que es una oda a las virtudes balsámicas de la naturaleza como medio regeneracionista del espíritu enfermo; el ensayo “¡Adentro!” (1900), que adopta la forma de respuesta a una supuesta carta recibida por un remitente abúlico y desencantado, en la que se recomienda sumergirse en la naturaleza para regresar revitalizado a la sociedad (69); o “La Flecha”, el primer texto de *Paisajes* (1902), que entusiasmaría al mismo Giner de los Ríos, y en donde se siente la influencia de la actitud religiosa y contemplativa del krausismo (70). A este amor por la naturaleza se le añade, en Unamuno, la fe en el trabajo, que, en carta a Giner del 3 de noviembre de 1900, resumiría como “trabajar, trabajar, trabajar y trabajar” (cit. en 71). Unamuno verá en Giner de los Ríos un modelo de fe en el trabajo, como prueba la carta que le escribirá al poco de ser nombrado rector de la Universidad de Salamanca, donde, tras afirmar que está decidido a sembrar “sin mirar atrás, lo demás es de Dios” (cit. en 71) y a trabajar “sin cálculos egoístas”, afirmará: “Así lo hace usted, y por eso le queremos los que le queremos tanto” (cit. en 71).

En el quinto capítulo, titulado “Giner de los Ríos y Azorín” (75-84), la profesora Gemma Márquez nos recuerda que Giner de los Ríos no entendía por política “la labor concreta de los partidos o la confrontación de los distintos discursos ideológicos”, sino “lo que hace posible la vida de la *polis*, es decir, aquello que hace fructificar la vida en cada individuo y que lo pone en comunicación con los demás” (75). No debemos, pues, pensar que la decepción que causó en él los avatares de la Restauración hizo de él un apolítico, sino que lo llevó a desarrollar una concepción más profunda del ejercicio político; una concepción que influiría hondamente en la Generación del 98, en general, y en el pensamiento de Azorín, en particular, que es precisamente lo que este artículo se propone estudiar. Tal y como muestra la profesora Márquez, Azorín considera, en sintonía con Giner de los Ríos, que “lo político

ocurre en lo más pequeño” y que “la verdadera historia del país se reconoce en sus producciones estéticas” (76), tal y como puede comprobarse en sus estudios de *La Fuente de los Tritones en el Jardín de la Isla, de Aranjuez*, que él atribuía a Diego Velázquez, o de *El enano Gregorio el botero*, de Ignacio Zuloaga (77-78). Por otra parte, en la obra de Azorín aparece recurrentemente el concepto de “sensibilidad”, muy afín al concepto gineriano de “vida interior”, de Giner de los Ríos. Según Alfonso Reyes, con la defensa de este concepto, Azorín continuaba la “campaña de la sensibilidad”, que había emprendido dos siglos antes la Ilustración francesa, al considerar que la educación debía impregnar los aspectos más cotidianos. Giner de los Ríos representaría, para Azorín, esa capacidad civilizatoria de la sensibilidad ilustrada, tal y como se ve en artículos como “Maneras” (ABC, 29-11-1909), donde afirma que “la curva de la personalidad, que comienza en las maneras, irá extendiéndose, ampliándose, hasta manifestarse en la vida de los asuntos públicos” (cit. en 79), o “Las Casas” (ABC, 6-4-1913), donde afirma que la Institución Libre de Enseñanza “desde hace muchos años viene trabajando” para que “el ambiente general de un pueblo” derive en “las maneras simples, la palabra sobria, la veracidad, la sinceridad, la casa ordenada, el silencio —el maravilloso silencio del que hablaba Cervantes—, el traje sencillo y limpio, el libro que se imprime elegantemente.” (cit. en 79) Asimismo, en el artículo “Andanzas y Lecturas. Las obras de Giner” (*La prensa*, 13-03-1916), Azorín considera que el plan de la Institución entronca con la Ilustración española de Melchor Cano, Campomanes o Cadalso (80); de este modo, el krausismo no habría sido más que un detonante “para una forma de pensamiento propiamente española que tan solo esperaba ser renovada.” (81) Entroncando con su propia novelística, Azorín considerará que Giner y la Institución Libre de Enseñanza habrían superado esa carencia de *voluntad* que escritores como Larra, Galdós o Clarín habían percibido como mal endémico del trabajo intelectual español (81), pues frente al período decimonónico, caracterizado por la disgregación de los intelectuales independientes, la Institución habría logrado llevar el discurso liberal hasta las instituciones, con iniciativas como la Junta para la Ampliación de Estudios, el Centro de Estudios Históricos o la Residencia de Estudiantes (81). Otra influencia fundamental, según Azorín, de la Institución Libre de Enseñanza, es su esfuerzo por amansar el dogmatismo del debate político y social en España, buscando “hacer más fluido lo que tan abrupto y problemático ha sido en España: el cambio histórico.” (82) Resultan especialmente interesantes las consideraciones de Azorín al respecto, que nos permitimos citar por extenso, debido a su dramática vigencia: “ante lo viejo que va a desaparecer, que fatalmente ha de desaparecer, tengamos un poco de amor, de simpatía, de comprensión; una larga serie de antecesores nuestros ha vivido de esas ideas, de esos sentimientos. ¡Se han polarizado tantos anhelos, tantas alegrías, tantas angustias en torno de los ideales antiguos y decrépitos! Y en cuanto a lo nuevo, a la fe flamante y robusta que ahora tiene su aurora, ¡que no nos haga intolerantes! ¡Que ese ideal no ponga en nuestro espíritu una forma de desdén agresivo y violento todo lo que se opone a su triunfo!” (“Andanzas y lecturas. Las obras de Giner”, *La Prensa*, 13-03-1916).

En el sexto capítulo, “Francisco Giner y Antonio Machado” (85-102), la profesora -y editora de este volumen- Raquel Velázquez, recupera el famoso dictum unamuniano, en el que se define a Giner de los Ríos como “nuestro Sócrates español” (cit. en 85), con el objetivo de estudiar la influencia de la mayéutica gineriana en el *Juan de Mairena. Sentencias, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936), de Antonio Machado. En primer lugar, la profesora Velázquez recuerda las relaciones de Machado con la Institución Libre de Enseñanza, en cuyo seno estudiaría desde los ocho a los catorce años (1883-1889), época en la que tuvieron que influirle unos maestros que él mismo presentará, en una carta a Ortega y Gasset (9-7-1912), como “santos varones”. Más adelante, Machado asistirá a las clases de Giner en la Facultad de Derecho de Madrid; estudiará para profesor de francés por consejo del propio Giner y obtendrá en 1919 una pensión anual de la Junta para la Ampliación de Estudios (88). Por si esto no fuese suficiente, mantendrá una estrecha relación con Manuel Bartolomé Cossío, tal y como se evidencia en su artículo “Sobre pedagogía” (*El Porvenir Castellano*, 10-03-1913), que es glosa y defensa de una conferencia de Cossío en la que se afirmaba la necesidad de llevar a los mejores maestros a las escuelas de los pueblos; más adelante, el mismo Machado será vocal y misionero de las Misiones Pedagógicas, impulsadas por Cossío (88). También José Ángel Valente considerará, en “La naranja y el cosmos” (*Ínsula*, marzo de 1965), que “Machado y Mairena son, al menos en lo que a nuestras letras contemporáneas se refiere, la descendencia más directa que tuvo don Francisco Giner” (cit. en 89, véase al respecto el décimo capítulo de este libro, firmado por Virginia Trueba). La influencia gineriana también puede rastrearse en el amor de Machado por la Naturaleza, en su preocupación por la regeneración de España, y en su confianza en la formación del hombre mediante el método mayéutico como pilar de toda regeneración (89). Todo ello halla su cifra en el gran poema homenaje “A Don Francisco Giner de los Ríos” (1915). A continuación, la profesora Velázquez estudia la influencia de la mayéutica gineriana en el *Juan de Mairena*, de Machado, una obra que se presenta como un diálogo entre un maestro y sus discípulos, en el que el maestro, que nos recuerda más al Sócrates de Jenofonte que al de Platón, es presentado como “un filósofo amable, un poco poeta y un poco escéptico” (cit. en 87). El concepto de mayéutica se remonta a las fuentes platónicas, donde se afirma que Sócrates no posee una sabiduría propia, de modo que no puede engendrar ideas propias, sino solamente propiciar el alumbramiento de las ideas que el otro ya lleva dentro de sí (89). Dicha intuición, que Giner de los Ríos hará suya, a través de *La educación del hombre* (1826), de Fröbel, se expresará, en su convicción de que “para tratar con niños, es menester hacerse niño” (“Un peligro de toda enseñanza”, 1884, cit. en 92); convicción que Machado hará suya al afirmar, en su *Juan de Mairena*, que “es el niño quien, en parte, hace al maestro.” (cit. en 91-92) Por otra parte, Giner de los Ríos rechazará el formato de la clase magistral, para apostar por lo que él mismo llamará “método intuitivo”, de cuya raíz socrática se muestra consciente, por ejemplo, en su “Discurso inaugural del curso 1880-1881 de la Institución” (92). A continuación se invocan numerosos ejemplos que subrayan la herencia de la mayéutica gineriana en el *Juan de Mairena*, de Antonio Machado: una concepción de la enseñanza basada en el diálogo familiar e íntimo (92-93):

“Vosotros sabéis que yo no pretendo enseñaros nada, y que sólo me aplico a sacudir la inercia de vuestras almas, a arar el barbecho empedernido de vuestro pensamiento, a sembrar inquietudes, como se ha dicho razonablemente, y yo diría, mejor, a sembrar preocupaciones y prejuicios.” (cit. en 90) Otros aspectos de la huella gineriana serán la resistencia a distinguir entre instrucción y educación (93), la supresión de la tarima (94) o la cercanía y la insistencia en la predicación con el ejemplo (94-97). La educación, en general, y la mayéutica, en particular, tienen como fin último la educación ética, entendida como la formación de un carácter, personalidad o conducta. No es extraño, pues, que Giner rechace la Universidad, de la que los hombres salen “medio instruidos, pero no educados” (“Instrucción y educación”, 1879, cit. en 97), y desconfíe de las leyes y decretos, mientras no exista un mejor material humano: “hombres de razón y conciencia, dignos, honrados, inteligentes, laboriosos, firmes y varoniles, útiles a los demás y a sí mismos; que no bachilleres precoces, superficiales, retóricos, extraños a la realidad de la vida, individualidades sin personalidad, sin hábitos formales de trabajo, incapaces de valerse por sí, ni menos de cooperar a la redención de su patria.” (“Discurso inaugural 1881-1882”, cit. en 98) También Machado se mostrará preocupado por la renovación y regeneración del país, al imaginar a los alumnos de Juan de Mairena como “muy jóvenes, casi niños, apenas bachilleres” y aconsejarles, más que una doctrina política, una actitud moral: “debéis amar y respetar”, “sed modestos”, “huid de escenarios” (cit. en 99). Todo ello probaría, según la profesora Velázquez, que Antonio Machado fue uno de esos “hombres”, que Giner de los Ríos soñó con formar.

En el séptimo capítulo, “Aristócratas de la intemperie: Francisco Giner de los Ríos y Juan Ramón Jiménez” (103-112), la profesora Noemí Montetes-Mairal y Laburta estudia la influencia de Giner de los Ríos en el poeta de Moguer, quien durante años mantuvo una estrecha vinculación con la Residencia de estudiantes, de cuyas Ediciones se ocupará a partir de 1914, donde conocería a Zenobia Camprubí y en donde leería su famosa conferencia “Política poética”; poco antes del golpe del 18 de Julio (103-104). Más allá de las relaciones históricas, Juan Ramón Jiménez coincide con la pedagogía de Giner, tal y como se ve en “La creación pedagógica lírica”, donde afirma que aprendió, “en su acción de educar a los niños, parte de lo mejor de su poesía” (cit. en 104). No es extraño, pues, que *Platero y yo* (1914), libro que fascinaría a Giner, encarne valores institucionistas, al integrar ética y estética, apostar por el mismo ideal pedagógico y espiritual y exaltar la naturaleza y la búsqueda de una verdad al mismo tiempo íntima y universal (104). Por otra parte, es esencial en Juan Ramón Jiménez la intuición fundamental del krausismo, que sostiene la íntima conexión entre la belleza, el bien y la verdad, y la búsqueda de la divinidad por la vía del lenguaje lírico (106). Recordemos que para Krause, la poesía era la más completa de las disciplinas artísticas (105) y, para Giner, “la expresión más alta, el lenguaje más sublime del alma, la revelación de la verdad por medio de la voz armoniosa del genio” (cit. en 105). A continuación, la profesora Montetes-Mairal y Laburta distingue entre la búsqueda de la divinidad por la vía de la trascendencia, que se busca en el más allá, en el Él, y la búsqueda por la immanencia, que se busca en el aquí y ahora de la naturaleza y el yo (107). Ese sentido casi mís-

tico de comunión con la humanidad y la naturaleza se verá, por ejemplo, en *El trabajo gustoso*, de Juan Ramón Jiménez, donde son evidentes las raíces krausistas en lo que se refiere al sentido místico y panteísta del paisaje (107-108). Lo mismo sucede en *Éstetica y ética estética*, que nos remite al vínculo gineriano entre el bien, la verdad y la belleza (108). Finalmente, al desarrollar Juan Ramón su concepto de “aristocracia de la intemperie”, según el cual “el gobierno de los mejores” significa “el gobierno de aquellos que pueden prescindir de lo superfluo, de lo insustancial” (108), uno de los primeros ejemplos que le vendrán en mente será el de “Francisco Giner, el hombre más completo que he conocido en España, que traté tanto por bondad suya, y a quien se está olvidando tan de prisa por nuestras democracias (las aristocracias convencionales no lo estimaron nunca), fue un cumplido aristócrata.” (*Éstetica y ética estética*, cit. en 109).

En el octavo capítulo, titulado “Don Francisco Giner, maestro de maestras” (113-127), la profesora Ana Rodríguez Fisher estudia la huella del krausismo, en general, y de Giner de los Ríos, en particular, en cinco novelas que se ocupan fundamentalmente del problema de la educación en España, y que se caracterizan por ser protagonizadas por mujeres. En la primera novela estudiada, *El caballero de las botas azules* (1867), de Rosalía de Castro, resulta evidente el ideario regeneracionista que aspiraba a reformar y reconstruir la nación sobre una nueva base filosófica, con planteamientos próximos a los formulados por Julián Sanz del Río, en su “Introducción” al *Ideal de la humanidad para la vida* (1860) de Krause; poniendo especial atención en la formación que recibían en aquel entonces las mujeres, caracterizada por la sumisión, la dependencia y la represión. La segunda de estas obras, *Una mujer por los caminos de España* (1952), es un escrito autobiográfico de María Lejárraga, maestra autodidacta que estudió en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, donde tuvo como profesor a Giner de los Ríos, llegando a ejercer de maestra en la Escuela Modelo (1897-1907) y a fundar la Biblioteca Educativa (1899). En la obra estudiada, escrita ya en el exilio, se narra su etapa como propagandista republicana y socialista, a partir de la proclamación de la Segunda República, en 1931; y es una protestación de su inquebrantable vocación pedagógica, de aire gineriano: “Tengo, puedo afirmar, casi de nacimiento, vocación de propagandista, quiero decir que me gusta apasionadamente aprender y que en cuanto he logrado saber algo, no me deja vivir tranquila mi deseo de comunicar lo que sé a los que ignoran.” (cit. en 117) La tercera obra, *Barrio de maravillas* (1976), de Rosa Chacel, es una crónica novelada de la educación del artista adolescente, en la que el personaje de Manuel encarna la figura del Maestro intelectual, mientras que Laura, su hermana, ejerce de maestra en una escuela en el Barrio de maravillas de Madrid, hoy Malasaña (119). La cuarta obra, *Diario de una maestra* (1961), de Dolores Medio, la historia de una joven que se incorpora como maestra en un pueblecito asturiano, en el seno del proyecto educativo, cultural y político de la Segunda República. La novela desarrolla la idea gineriana de que la verdadera política hunde sus raíces en la educación: “Es en la escuela, precisamente, donde se elabora la auténtica democracia, y no con gritos histéricos en la prensa y en el Parlamento. Las democracias por decreto son tan ineficaces, tan absurdas, como las religiones

impuestas por Real Orden...” (cit. en 121) La quinta y última obra analizada, *Historia de una maestra* (1990), de Josefina Aldecoa relata la trayectoria vocacional y personal de Gabriela López, una joven que empieza como maestra rural en aldeas aisladas y que sufre la resistencia de mentalidades cerradas y miedosas. Nuevamente aparece el culto gineriano a “la austeridad, la mística del trabajo, la inagotable entrega” (cit. en 123), en tanto que vía de regeneración nacional: “Soñamos juntos embargados por una obsesión común: hacer del trabajo de todos la gran Misión que salvará a España del aislamiento y la ignorancia.” (cit. en 124)

En el noveno capítulo, “Francisco Giner de los Ríos y Américo Castro: un proyecto común” (127-138), el profesor Marcelino Jiménez estudia la influencia gineriana en cinco aspectos de la obra de Américo Castro: la idea de la vida como obra, la vocación docente, la reforma educativa, el giro ensayístico de Américo Castro y la cuestión religiosa. Tras hacer referencia a la correspondencia que mantuvieron Giner y Castro (127) y comparar sus talentos –Castro, más polémico y combativo, Giner más conciliador (128), el profesor Jiménez nos entera que Castro se quejó siempre de que no se hubiese escrito un buen libro sobre la Institución Libre de Enseñanza, así como de que él mismo no hubiese escrito lo suficiente sobre su maestro (128). Con todo, en este capítulo se citan y analizan varios escritos de Castro que versan sobre el krausismo: “El movimiento científico en la España actual” (1919), “Manuel B. Cossío fue él y fue un ambiente” (1935) o “Francisco Giner (1839-1915)” (1937) (129-131). Una vez probada la conexión entre Castro y el krausismo, el profesor Jiménez procede a estudiar los cinco tipos de coincidencias anunciadas. En primer lugar, tanto en Américo Castro como en Francisco Giner de los Ríos se insiste en la equiparación entre la vida y la obra. Castro dice admirar a Giner, porque para él lo esencial consiste “menos en hacer absorber cultura que en vivirla, en crear hábitos de conciencia, sentimientos de tolerancia, maneras refinadas en la conducta, en el habla y en la mesa.” (“Francisco Giner (1839-1915)”, 1937, cit. en 131). En segundo lugar, la docencia fue, para Américo Castro, una actividad fundamental. En los numerosos escritos que dedicó al tema, como *La enseñanza del español en España* (1922) o *Lengua, enseñanza y literatura* (1925), se nota la influencia gineriana. Véase, por ejemplo, la siguiente cita, de un texto de 1929, en la que defiende, al más puro estilo krausista, la vigente necesidad del “ideal erasmiano de hace más de cuatrocientos años, en cuanto a la discreción de las enseñanzas, a la relación entrañable de maestro y discípulos, a la alegría y sanidad que debe integrar la atmósfera en que la juventud se desarrolla” (“Pedagogía erasmiana”, 1929, cit. en 132). En tercer lugar, detrás de las ideas reformadoras del sistema educativo defendidas por Américo Castro se hallan los postulados de Giner y la Institución Libre de Enseñanza. Piénsese, por ejemplo, en la voluntad de Castro de suprimir “la tiranía de los exámenes” y en su defensa de la importancia de la formación del maestro (133). En cuarto lugar, el giro metodológico de Castro, que tuvo lugar tras la Guerra Civil, y que consistió en la sustitución del método histórico riguroso en favor de una escritura más ensayística y, tal y como diría Nietzsche en su primera intempestiva, más útil para la vida (128), está de algún modo conectado con el desengaño que Giner de los Ríos sintió respecto de la política española de la

década de 1870, que le llevaría a desesperar de la política y a empezar a confiar en otro tipo de acción, más larga y fecunda, como es la educación. En quinto lugar, Américo Castro también se vio influido por la actitud espiritual de Giner de los Ríos, al que le atribuirá un “modo original de sacerdocio laico” que le permitía “reunir en torno suyo a católicos y ateos, a ricos y a humildes, pues cierta concepción espiritualista de la vida, combinada con una exquisita sensibilidad, alejaron siempre de su ánimo el exclusivismo y la violencia.” (“El movimiento científico en la España actual”, 1919, cit. en 134)

En el décimo capítulo, titulado “Giner desde el (doble) pensamiento de la ausencia de José Ángel Valente” (139-150), la profesora Virginia Trueba expone la doble teoría de la ausencia desde la que Valente concibió su escritura, y que queda magistralmente sintetizada en la siguiente cita: “[Cuando estábamos en España] escribíamos para tener la impresión de que no estábamos irremediablemente atrapados, es decir, de que no estábamos completamente allí. Como después, cuando nos fuimos, tal vez seguíamos escribiendo para tener la impresión de que no estábamos irremediablemente perdidos, es decir, de que no habíamos dejado de estar completamente allí.” (“Fragmentos de una autobiografía europea”, 1989, cit. en 139) Según la profesora Trueba, esta teoría está en conexión con la vivencia que Valente tuvo de la herencia gineriana (139-140). Debemos tener en cuenta cómo el franquismo trató de desacreditar el legado de la Institución Libre de Enseñanza mediante la publicación de libros lamentables como el volumen colectivo *Una poderosa fuerza secreta. La Institución Libre de Enseñanza* (1940) o *Los intelectuales y la tragedia española* (1937), de Enrique Suñer. Para hacerse una idea del tipo de argumentos que se barajaban en estas publicaciones, recordemos que, para Suñer, es necesaria la “extirpación a fondo de nuestros enemigos, de esos intelectuales, en primera línea, productores de la catástrofe”, que con su “infernical labor antipatriota que, por serlo, pretendía desarraigar del alma española la fe en Cristo y el amor a nuestras legítimas glorias nacionales.” (cit. en 141) Frente a este intento de erradicar la herencia institucionista, José Ángel Valente tratará de matizar la oficialidad católica en artículos como “Nuevos maestros” (*La Hora*, 8-3-1949), donde alude a esos intelectuales que invitan a “vivir auténticamente un orden cristiano de vida, actualmente desvirtuado y desvaído”, subrayando, con terminología gineriana, su “sereno laborar” y su ser hombres “de soluciones sólidas, no espíritus vagarosos” (cit. en 141). Valente también realizará, en artículos como “La universidad española: ocaso y restauración” (1965) y “La cuestión universitaria” (1967), paralelismos entre la *cuestión universitaria*, durante la cual, basándose en el concordato entre el Estado español y la Santa Sede (16-03-1851) y el *Syllabus* (1864), de Pío IX, se expedientó y expulsó de la universidad a los krausistas, a los que se consideraba antiespañoles por anticatólicos, y el estado de la universidad bajo el franquismo (142). La profesora Trueba también estudia la herencia de Giner en la labor práctica que Valente llevó a cabo, ya en el exilio, en el terreno social y educativo: “Yo creía más eficaz el proceso republicano de educación profunda, capaz de enseñar a los españoles a no matarse y a hablar bajo, que el profetismo de algunos políticos.” (cit. en 143) Trabajó en Ginebra con la emigración obrera española, a la que no sólo

buscó enseñar el francés, sino también conciencia de clase (143), si bien siempre desde una posición política cercana a un socialismo libertario y ateneísta, a caballo entre el marxismo y el anarquismo, al modo de Albert Camus (144). Otro rasgo de la herencia gineriana es la concepción dialógica de la educación, en particular, y de la existencia, en general. Valente admira a Antonio Machado, al que considera “creador de diálogo, nunca de elocuencia” (cit. en 145). A continuación se recuerda que esa transmisión de la herencia institucionista se dio a través de la presencia viva de sus protagonistas, más que de un corpus textual y teórico (145). Tal y como señaló el mismo Valente: su “legado máximo ha consistido más en hombres que en libros” (cit. en 145). Según Trueba, aunque Valente no mantuvo un contacto directo con Giner de los Ríos, sí conoció a uno de sus discípulos más importantes, Alberto Jiménez Fraud, con quien tuvo trato tanto en Oxford como en Ginebra (145) y al que describe con ese poder de persuasión dialógica tan característico de Giner de los Ríos: “Estuvo su secreto en la palabra, pero no solo en la palabra dicha, sino (...) en la palabra oída. Pues tuvo su palabra la virtud creadora de dar cauce a la nuestra, suscitarla o hacerla nacer, de reducirse de pronto a un activo silencio, a un vivo oír, grávidos de atención y confianza.” (cit. en 146) Según la profesora Trueba, en ese dialogismo se halla “el programa de toda la poética valenteana, esa palabra que sólo se da, no en tanto se impone (esa es la palabra del poder), sino en tanto se retira.” (146) En este sentido, poética y política no pueden separarse, porque la fidelidad al sentido propio de la palabra es un gesto de resistencia a toda ocupación de la palabra por parte del poder (146). Este artículo estudia otros escritos en los que Valente se ocupó de la herencia gineriana: “Antonio Machado, la Residencia y los Quinientos” (1960); “Tres retratos y un paisaje” (1965), sobre Manuel Bartolomé Cossío; o “La naranja y el cosmos” (1965), íntegramente dedicado a Giner (146-147). En 1975, Valente escribirá un artículo, “El fracaso de la Institución y el signo de la cantidad”, en el que no se ocupará tanto de los logros como del fracaso del proyecto gineriano, y en el que critica a la “burguesía ilustrada o liberal”, de “inteligencia venal” y “estupidez oleaginosas”, a la que hace responsable del fracaso tanto del proyecto gineriano como de la misma Transición (147).

En el undécimo y último capítulo, titulado “Francisco Giner de los Ríos y los intelectuales catalanes” (151-164), el profesor Adolfo Sotelo nos informa de las cambiantes relaciones que algunos intelectuales catalanes, como Josep Pla, Eugeni d’Ors, Joan Maragall, Valentí Fiol o Josep Soler i Miquel, mantuvieron con Giner y con el krausismo. Tras una breve mención a la ambigua posición de Josep Pla respecto del krausismo, el profesor Sotelo se ocupa del modo en que Eugeni d’Ors cambió su relación con la Institución Libre de Enseñanza (151), al mostrarse olvidadizo, en 1946, de la admiración que había mostrado por Giner de los Ríos en artículos como “Don Francisco” (*La Veu de Catalunya*, 10-I-1906) o en un artículo sobre el diálogo entre el *noucentisme* y los discípulos de Francisco Giner (*La Veu de Catalunya*, 4-IV-1914), donde llegó a considerarlos “la vanguardia d’una aristocràcia de la conducta” (cit. en 152). Ciertamente, fue importante la influencia del krausismo en el *noucentisme* catalán, tal y como subraya Eugeni d’Ors en este artículo y desarrollaron luego Eduard Valentí Fiol, en *El primer modernismo catalán y sus funda-*

mentos ideológicos (1973), y el mismo profesor Sotelo, en *Leopoldo Alas y el fin de siglo* (1988). Para comprender estas relaciones es especialmente importante tener en cuenta la figura de Josep Soler i Miquel, amigo personal de Joan Maragall, discípulo directo de Giner de los Ríos y embajador del krausismo en la Barcelona *modernista* (153). La figura de Soler i Miquel fue fundamental, como prueba que D'Ors le dedicase una de las primeras glosas de *La Vall de Josafat*, publicada en *La Veu de Catalunya*, 9-I-1918, dándole un lugar junto a otros artistas *glosados* como Fidias, Luciano, Lull, Cervantes o Clarín (153-154). Tras una breve semblanza biográfica de Soler i Miquel (154), el profesor Sotelo nos informa de que fue Joan Maragall quien editó y prologó sus escritos, en un libro titulado *Escritos de José Soler y Miquel* (1898). En el prólogo, Maragall afirmará que éste “fue discípulo predilecto de Giner de los Ríos, a quien él siempre veneró como a maestro, y que efectivamente dejó sello indeleble en su educación espiritual” (cit. en 154). La herencia gineriana en Soler i Miquel se hace patente en la preocupación por la educación, que se muestra en sus primeros artículos en la prensa Barcelonesa sobre la pedagogía universitaria (155-156); así como “en la querencia por la autenticidad y en su concepción de la obra literaria como intuición (no desprendida de la inteligencia) y visión” (156), como prueban los tres artículos que escribió sobre Maragall, los tres que le dedicó a Leopoldo Alas y el que le dedicó a Unamuno, donde se “leen y subrayan en las obras de estos autores reflexiones de Giner sobre los hechos vivos y los hombres nuevos” como “punto de partida para la regeneración de la vida peninsular.” (156) A continuación, el profesor Sotelo estudia las relaciones entre Giner y Josep Pijoan (1879-1963), quien, desencantado con el antiespañolismo del catalanismo (158), inició, en 1905, a instancias de Joan Maragall, un proceso de acercamiento al mundo cultural de Madrid, en general, y al de la Institución Libre de Enseñanza, en particular (158). Son especialmente interesantes las reflexiones que Pijoan y Maragall intercambiaron sobre la Institución Libre de Enseñanza, que en un principio pareció decepcionar a Pijoan (159), si bien en su libro *Mi don Francisco Giner (1906-1910)*, de 1927, se presenta bastante más convencido (160). Finalmente, el profesor Sotelo nos informa de las afinidades y divergencias existentes entre Giner y Maragall, haciendo referencia a los trabajos de Valentí Fiol (*El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos*, 1973), y Cacho Viu (*El nacionalismo catalán como factor de modernización*, 1998). Lo cierto es que, a pesar de las diferencias, Joan Maragall mantuvo conversaciones fecundas con Giner, cuyo contenido parece traslucirse en dos artículos titulados: “El maestro y el padre” (9-I-1906) y “La levadura” (16-I-1906), publicados ambos en *El diario de Barcelona*. En el segundo, Maragall le pide a Giner que sea el adalid de la regeneración española: “vos, maestro sin nombre, poned la levadura.” (cit. en 161) Por su parte, Giner intentó que Maragall fuese vocal de la Junta para la Ampliación de Estudios, si bien las gestiones de Pijoan no dieron fruto (162), y nunca olvidó las enseñanzas que recibió durante su año de estudios de Derecho en la Universidad de Barcelona, donde fue discípulo predilecto del filósofo catalán Xavier Llorens i Barba, del que siempre se reclamaría deudor, hasta el punto de afirmar, según Josep Pijoan, que se sentía hijo de Cataluña, ya sólo por lo todo lo que le debía a las enseñanzas de Llorens (cit. en 163).

Nos hallamos, pues, ante un libro bien editado, bien documentado y muy bien escrito, que con profundidad, claridad y emoción vuelve a hacernos presente a uno de los más dignos avatares de ese ave fénix que es el librepensamiento español: Francisco Giner de los Ríos.

BERNAT CASTANY PRADO

Universidad de Barcelona